

MASTEROPPGAVE

Emnekode: MP 303P

Bodil Lagerås

Dialogens former

En undersökning av tänkandets förutsättningar
i konstnärliga processer

Dato:170815

Totalt antall sider: 80

Dialogens former

En undersökning av tänkandets förutsättningar i
konstnärliga processer

Bodil Lagerås

Emnekode: MP 303P

Master i praktisk kunnskap

2017

Innehållsförteckning

Innehållsförteckning	iv
Sammanfattning	1
Abstract	1
Frosta av tankarna	3
1. Inledning och forskningsfrågor	4
2. Forskningsöversikt	6
3. Metod – en fenomenologisk ansats och tre spår	9
4. Teorispåret – den dialogiska människan	12
5. Samtalsspåret – dialog om dialog	17
5.1 Tema: Mellan oss	19
5.2 Tema: Dialog och skapande	28
6. Dramatikspåret	31
6.1 Yttre och inre dialog	36
6.2 Monolog eller dialog	39
6.3 Vändpunkter	43
7. Teorispåret – den tänkande människan	49
8. Samtalsspåret – tankar om tänkande	55
8.1 Tema: Föda för tankarna	55
8.2 Tema: Tänkande och rädsla	61
8.3 Tema: Bromsstickets öönskade konsekvenser	63
9. Vad visar spåren?	68
10. Metodreflektion	73
11. Eftertankar om en fortsättning	77
Käll- och litteraturförteckning	79

Sammanfattning

Utgångspunkten i masteravhandlingen är att mellanmänsklig dialog är en förutsättning för tänkande i konstnärliga processer. Mitt syfte är att undersöka vilka dialogiska former som är verksamma i tänkande och hur relationen mellan dialog och tänkande kan interagera i olika konstnärliga kontexter. Masteravhandlingen är uppbyggd med tre spår: teorispåret, samtalsspåret och dramatikspåret. I teorispåret utgår jag ifrån Martin Bubers, Michail Bachtins och Hannah Arendts texter om dialog och tänkande. I samtalsspåret diskuterar jag teoretikernas idéer med en fokusgrupp bestående av yrkesverksamma konstnärer inom skilda konstnärliga discipliner. Informanternas erfarenheter kommer i dialog med teorierna. I dramatikspåret presenterar jag exempel på hur sceniska dialoger kan tillföra ytterligare en komplexitetsnivå i diskussionen om vår förmåga och oförmåga till mellanmänsklig dialog.

De tre spåren visar tillsammans, utifrån skilda infallsvinklar, att dialog i konstnärliga processer inte är möjlig utan en *ömsesidig tillit*. Tilliten ska i sammanhanget förstås som en aktiv handling att vilja samtala, för att kunna samtala. Det framkommer också hur betydelsefull *frågan* och *lyssnandet* är för att kunna tänka och ha en dialog. När vi ställer frågor behöver vi öppna oss för att vi inte vet och lyssna för att höra även det vi inte förväntar oss. De oväntade frågorna och det oväntade lyssnandet. Spåren visar också hur tänkande inbegriper ett *görande*, i en konkret och fysisk bemärkelse, som en förutsättning för att fördjupa tankeprocesser. Kroppen som en del av tanken. Till detta utmärks konstnärligt arbete av att ha en *riktning utanför sig själv*, en riktning vars vilja är att kommunicera med den andre. Utan riktning till konstverkens mottagare faller dialogen samman.

Abstract

The premise of this master's thesis is that - within the context of the artistic process - interpersonal dialogue is a prerequisite for the act of thinking. My aim is to investigate which dialogue forms are active in such acts of thinking and how dialogue and thinking can interact in different artistic contexts. The thesis consists of three tracks: a theory track, a conversation track and a drama track. In the theory track, I expand on Martin Buber's, Michail Bachtin's och Hannah Arendt's texts on dialogue and the act of thinking. In the conversation track I discuss these theories with a focus group of professional artists active in a variety of fields. Here the practical experiences of the informants come into dialogue with the theories expressed in the thesis. In the drama track, I show how different scenic dialogues are able to add yet another level of complexity to the discussion of our ability (or inability) to participate

in interpersonal dialogue. The three tracks show from a variety of perspectives that dialogue within the artistic process is not possible without *mutual trust*. In this context trust is understood as an act of intending to engage in dialog. Mutual trust also exposes the importance of *questioning* and *listening* in order to be able to think and participate in dialogue. When we ask a question we must be open to that which we do not know and to that we do not expect to hear. The tracks also show that the act of thinking is also an *action*, in a physical, practical sense, which is itself a prerequisite to being able to think more deeply. It is also important that artistic work be characterized by having *an aim beyond itself* - an ambition to communicate with an Other. Without such an aim, dialogue can only fail.

Frosta av tankarna

Det får aldrig hända hann jag tänka. Ändå hände det och mitt tänkande gick i baklås. Det låter dramatiskt. Jag vet. Men ibland blir vår väg en annan än den tänkta. Som om dialogen med oss själva upphör. Ett inre samtal ingen lyssnar på. Kanske skulle Hannah Arendt ha sagt att mina tankar var frusna men att jag genom att tänka skulle börja frosta av dem. Genom tid och rum träffas jag av hennes tanke. I en föreläsningssal på Nord universitet talar hon till mig. Uppfordrande. Nu är det tid att frosta av tänkandet för att se vad som döljer sig under den vita hinnan av isbildning. Mina år av erfarenheter och tankar likt isbelagda kylklampar i den nedersta lådan i frysen. Glömda och gömda. Bachtin påminner mig om att det finns flera frysta tankar som tillsammans bildar en polyfon frusen orkester. Först om de tinar kan musikverket framföras.

Då händer det. Tankens vind gör sin entré. Ett friskt korsdrag far genom rummet. Dammet skingras, dansar runt i cirklar och flyr ut genom fönstret. Frysdörren slår oväntat upp. Vidöppen står den och slår och slår. Ingen återvändo finns. Snabbt plockar jag ut mina tankar ur den nedersta lådan och lägger dem på köksbordet. Formerade i prydliga rader på den slitna vaxduken. En kritvit, krispig yta har brett ut sig över dem som ett täcke av glömska. Sover de sin vintersömn?

Uppmuntrad av Hannah Arendt om att tankar går att tina, låter jag dem ligga där. Döm om min förvåning när de börjar smälta. Isen förvandlas till vatten som flyter fram över duken, nedför bordskanten och bildar små sjöar på golvet. Minnets transformation.

”Ett ogranskat liv är inte värt att leva” sa Sokrates. Och ju fler tankar som frostas av och granskas ju större blir mitt behov av att tänka, undersöka och förstå. En törst efter kunskap om hur vi möter andra och oss själva i dialog. Hur vi tänker. När vi tänker. Om vi tänker. Det är ursprunget till denna masteravhandling. Nu upptinad.

1. Inledning och forskningsfrågor

Jag är i början av en förståelseprocess. En process som handlar om att undersöka mellanmänsklig dialog i konstnärligt arbete. Hur ser den ut? Vilken betydelse har den för kreativitet? Jag har undersökt temat tidigare i två essäer på masterutbildningen i Praktisk kunskap på Nord universitet, men då utifrån delvis andra utgångspunkter. I förstaårssesän *Prövande möten* (2015) utgick jag ifrån mina erfarenheter som regissör och min dialog med skådespelarna. Vilken funktion hade dialogen mellan oss haft under repetitionerna? Hade det varit avgörande för att samarbetena ibland hade fungerat och ibland fallerat? Mina egna berättelser från repetitionsarbeten var kärnan i essän. I andraårssesän *Mötet med den andre* (2016) skrev jag om dialogen mellan lärare och studenter på en konstnärlig högskola. Jag följde undervisningen i en kurs i scenisk gestaltning med skådespelarstudenter. Det som intresserade mig var dialogens förutsättningar och hinder i undervisningssituationen. Skilde det sig ifrån mina erfarenheter som regissör? Vilken betydelse hade lärarnas förmåga att förstå studenten? Var förståelsen mellan dem avgörande för att de skulle kunna mötas i de pedagogiska situationerna? Och vad betydde det att förstå? Det visade sig att relationen lärare och student både liknar och skiljer sig från relationen regissör och skådespelare. Skärningspunkten går mellan konst och pedagogik i undervisningen. Var tonvikten läggs.

Nu står jag inför nästa steg i förståelseprocessen. Masteravhandlingen knackar på dörren. Den ger mig möjlighet att fördjupa och utveckla det jag vill utforska. Min utgångspunkt är att vi behöver en dialog med någon för att kunna tänka. Det som intresserar mig är hur relationen kan se ut mellan dialog och tänkande. Vilka dialogiska uttrycksformer är verksamma? Vad betyder det att tänka i konstnärliga processer? Vilka är dess förutsättningar? Svårfångade frågor som handlar om essensen i konstnärligt arbete. Varför vill jag då undersöka detta? Är det viktigt att ta reda på? Jag anser det. Och det springer ur min regierfarenhet och den praktiska kunskap jag har om konstnärliga processer, mina teoretiska kunskaper från masterutbildningen och min akademiska grundutbildning i teatervetenskap, pedagogiskt drama och idéhistoria. Det utgör den mylla som jag med båda fötterna står förankrad i. Det behövs en större kunskap bland utövande konstnärer om de processer som sker när vi samarbetar. Vi behöver förstå mer av vad som händer mellan oss, varför det händer och hur det påverkar vårt tänkande. I yrkeslivet har jag ofta lagt märke till att det florerar en skenbar motsättning mellan vetenskapliga teorier och konstnärlig praxis. Som om det vetenskapliga tänkandet skulle vara ett språk som inte är förenligt med det konstnärliga språket. Mina studier i praktisk kunskap har visat att dessa språk visst kan göra sig förstådda för varandra

men att det är avhängigt *hur* de talas. Vårt sätt att använda språk kan både innesluta och utesluta. Jag vill prova om de båda språken kan tala med varandra på ett inneslutande sätt. Det är utifrån dessa olika perspektiv som ämnet för min masteravhandling har vuxit fram. Konstnärer kan behöva filosofers tankar som reflektionsverktyg i de kreativa processerna och de filosofiska teorierna kan behöva diskuteras och dissekteras utifrån konstnärers erfarenheter. Jag tror att mitt ämne kan ha betydelse för konstnärer som i sitt reflekterande har ett behov av att sätta ord på sina tankar och erfarenheter. De teoretiska influenserna kan berika språket och reflektionsdjupen. Det kan också vara relevant för de som är intresserade av dialog- och kunskapsfilosofi och som ser nya innebörder i idéerna när dessa kommer i samspråk med konstnärlig praxis. Kunskap om dialog och tänkande som har det ena benet i den praktiska kunskapens mylla och det andra benet i den teoretiska, kan i sin förlängning öva upp vår förmåga till att förstå såväl mellanmänniskliga relationer som till att vidga vår tankevärld.

Hur jag utformar mina frågor i undersökningen kommer att vara centralt. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) skriver om vikten av att fråga för att få kunskap. Han lyfter fram den sokratiske *docta ignorantia*,¹ där det viktiga är att *vilja veta* för att kunna ställa en fråga, och för att vilja veta måste vi förstå att vi ingenting vet (Gadamer, 1997, s.173). Det stämmer väl med mitt uppsåt som är att jag vill veta, men samtidigt är det inte lätt att inta den hållning som Gadamer förespråkar. Betyder det att vi ska tänka bort det som vi kan? Och om vi inget vet, om det vi vill veta, blir det inte lätt att formulera en fråga. Var ska vi börja? Ett sätt att bemöta det är att angripa frågans struktur. Gadamer skriver att en av de viktigaste sokratiske insikterna handlar om att det är svårare att fråga än att svara, trots att det kan verka tvärtom. Han visar hur våra åsikter påverkar oss när vi utformar frågor. Den makt som åsikter har över oss gör det svårt att inta en position av att vi inte vet. Våra egna uppfattningar kryper lätt in i frågan. Vi ger sken av att vi frågar för att få veta, men frågan är redan vinklad. Det är en vinkling som riktar sig till det svar vi vill ha (ibid s.175 ff). Jag tänker mig att den makt våra åsikter har gränsar till det Gadamer kallar för falska fördomar.² Det är fördomar som vi inte är medvetna om trots att de styr vår förståelse och leder till att vi missförstår. Men eftersom vi är omedvetna om att det styr vårt tänkande förstår vi det inte. Vi förstår inte att vi missförstår. Vi förstår kanske inte heller att vi vinklar våra frågor. Samtidigt vilar möjligheter i hur vi

¹ Lärd okunnighet, en vetskap om ett icke-vetande.

² Gadamer skiljer på falska och sanna fördomar. De sanna fördomarna hjälper oss att förstå medan de falska gör att vi missförstår. De falska fördomarna bestämmer vårt omdöme. De verkar inne i oss. Vi behöver därför utmana fördomen för att kunna få syn på den. Sätta den på spel (Gadamer 1997 s.146).

utformar dessa. Jag kan genom reflektion och kritisk granskning försöka få syn på om mina åsikter har smugit sig in i frågan. Ljudlöst utan att jag har märkt det. Men om vi ändrar på frågans struktur kan den utmana oss och våra åsikter. Vi kan då öppna oss för att vi inte vet och låta oss bli överraskade av svaren. Samtidigt är det öppna inte vidöppet. Enligt Gadamer ska en fråga ha en mening som visar en riktning in i det öppna. Det ska inte förväxlas med den vinklade frågan där vi vet vilket svar vi är ute efter, utan istället handlar det om att låta samtalet följa en riktning så att det blir meningsfullt. Han talar om dialektiska samtal som konsten att föra verkliga samtal. I de diskussionerna prövar vi varandras argument genom att utveckla konsekvenserna av argumenten. Fråganets konst blir på det sättet också tänkandets konst. Att fråga vidare och utveckla ett resonemangs konsekvenser är att tänka (ibid s.173 ff).

Gadamers syn på frågans betydelse är en av ingångarna till mina forskningsfrågor. Jag vill formulera frågor så att de utmanar mina invanda föreställningar. Mina falska fördomar, för att tala med Gadamer. Kan frågornas struktur öppna upp för ett nytt och annat tänkande än det jag förutsätter? Kan de resonemang jag har fört fram i mina tidigare essäer vara till en hjälp? Eller kommer det att filtrera min syn så att jag bara förstår det jag vill förstå? Det återstår att se men jag är villig att ta upp kampen med mina fördomar. Jag vill inta en hållning som kanske kan kallas sokratisk genom att ställa frågor som jag inte har svar på. Öppna mig för de oväntade som kan komma utan att tappa frågans meningsinriktning.

Utifrån detta sätt att resonera har jag formulerat två forskningsfrågor:

- 1) Vad betyder det att tänka i ett konstnärligt gestaltungsarbete?
- 2) Vilka dialogiska former är verksamma för tänkande?

2. Forskningsöversikt

Jag skriver i den praktiska kunskapens tradition och mitt fokus är de beröringspunkter jag ser mellan dialogfilosofi, kunskapsfilosofi och konstnärligt utövande. Man skulle kunna kalla det för en kunskapsbåge mellan dessa teorier och den konstnärliga praktiken. Med ordet praktik syftar jag i det här sammanhanget på den praktiska kunskap som finns latent eller manifest lagrad i erfarenheter. Filosofiska tankegångar och analysverktyg kommer att möta utövande konstnärers erfarenheter av kreativa skeenden. Forskningsprocessen kommer att röra sig mellan teori och praktik utifrån den kunskap jag har tillägnat mig på masterutbildningen i Praktisk kunskap på Nord universitet. Jag har skolats in i ett tänkande där framförallt

filosofiska teorier har blivit användbara verktyg för att reflektera, analysera och kritiskt granska den praktiska kunskapen. Min ambition är att se vad som händer när jag prövar att gifta ihop konstnärliga erfarenheter med teoretiska reflektioner. På det sättet kan teorierna få en kropp och erfarenheterna kan få en teoretisk nivå. Fredrik Svenaeus, professor i den praktiska kunskapens teori på Centrum för praktisk kunskap, Södertörns högskola, har skrivit om hur den levda (egna) kroppen är det som utgör vårt perspektiv på världen. Det är utifrån den vi förstår och tolkar skeenden. Den levda kroppen öppnar för det Svenaeus kallar för vårt medvetandefokus där världen visar sig för oss (Svenaeus, 2014, s.24 f).

Vad som hamnar i medvetandets fokus är beroende av det sätt på vilket världen fångar min uppmärksamhet. Men uppmärksamheten är naturligtvis också beroende av den aktivitet som jag väljer att bedriva. Hela mitt perspektiv på världen vilar i att min kropp låter denna värld framträda genom olika handlingar, där vissa saker centreras, medan andra sjunker ner i den omedvetna bakgrunden. Den levda kroppen är aldrig bara ett passivt registrerande av stimuli – genom vår kropp organiserar vi världen när vi riktar oss mot den i lokala aktiviteter. (ibid s.25)

I min masteravhandling är den levda kroppen det inifrånperspektiv som kommer till uttryck genom mina egna reflekterade erfarenheter, men framförallt genom erfarenheterna hos den fokusgrupp som jag kommer att samtala med. Deltagarna i gruppen representerar de konstnärliga inriktningarna: skådespeleri, dokumentärfilmsregi, ljuddesign/komposition, poesi och performativ kritik. Det som intresserar mig är mötet mellan deras inifrånperspektiv och de teoretiska resonemangen, som vi i det här sammanhanget kanske kan kalla utifrånperspektiv. Hur ser forskningsfältet ut för de jag vill undersöka? Det som ur en aspekt ligger nära är Maria Johanssons avhandling *Skådespelarens praktiska kunskap* (2012) som hon disputerade med på Senter for praktisk kunnskap vid Nord universitet (dåvarande Universitet i Nordland). Johansson skriver om skådespelarkonsten med utgångspunkt dels i hennes egen yrkeserfarenhet och dels i de intervjuer hon har genomfört med skådespelare. I sin analys använder hon aristoteliska begrepp från *Den Nikomachiska etiken* för att undersöka den kunskap som finns i skådespelarens praktiska utövande. En kunskap hon menar är kroppslig och situationsbunden. Hon driver tesen att den praktiska kunskap som finns i skådespelarnas levda kroppar ur vissa centrala aspekter kan förstås, tolkas och språkliggöras med hjälp av aristoteliska begrepp om karaktärsdygder som exempelvis mod, besinning och stolthet. Niklas Hald har i sin avhandling *Skådespelaren i barnteatern. Utmaningar för oss som spelar teater för barn och unga* (2014) också utgått ifrån sin egen erfarenhet som skådespelare. Han disputerade vid Senter for praktisk kunnskap vid Nord universitet och visar i sin avhandling

på ytterligare ett sätt att bedriva forskning i praktisk kunskap. Hald använder sig av ett hermeneutiskt förhållningssätt till sin yrkeserfarenhet som skådespelare och blir, som han själv uttrycker det, sitt eget forskningsobjekt/forskningssubjekt när han undersöker de egna erfarenheterna av att spela teater för barn och unga (ibid s.326). I avhandlingen visar han på hur metoden att forska på sin egen empiri kan fördjupa och utveckla den kunskap som finns dold i erfarenheterna. Både Johanssons och Halds avhandlingar visar vägar att forska om konstnärligt arbete utifrån den praktiska kunskapens levda kroppar med hjälp av filosofiska tankeverktyg.

En annan forskning som är relevant att ta upp är Joakim Stenshälls avhandlingsarbete. Stenshäll var doktorand på Teaterhögskolan i Stockholm och skrev om postdramatisk teater och dialogisk estetik. Också han hade ett inifrånperspektiv där han ville undersöka konstnärliga processer med filosofiska verktyg men med fokus på dialogfilosofi. I sin avhandlingsplan använde sig Stenshäll av bland annat Michail Bachtins (1895-1975) teorier om konsten som ett relationellt rum, ett dialogiskt mellanrum där konstnären och betraktaren möts i en estetisk aktivitet (Stenshäll, 2009, s.48). Stenshäll prövade också Martin Bubers (1878-1965) dialogfilosofiska tankar om Jag-Du-relationen genom att placera den relationen i själva teaterhändelsen, en relation han menade kan uppstå mellan åskådaren och verket, och som utspelar sig i en mellanmännisklig sfär (Stenshäll, 2009, s.41). Beröringspunkterna jag ser mellan Stenshälls forskningsarbete och min masteravhandling är valet att använda sig av Bachtin och Bubers dialogfilosofi i samband med konstnärliga processer. De två teoretikerna är centrala och tongivande också i min undersökning men med den avgörande skillnaden att mitt fokus är den mellanmänniskliga dialogen.

Inom ramen för den här forskningsöversikten är det inte möjligt att redovisa för den sekundär litteratur som finns om Bachtin och Buber inom vetenskapliga discipliner som filosofi, teatervetenskap, litteraturvetenskap, religionsfilosofi, pedagogik, med mera. Däremot vill jag nämna *Dialog som idé och praktik* (2012) av redaktörerna Boel Englund, professor i pedagogik och Birgitta Sandström, lektor på institutionen för pedagogisk och didaktik, båda vid Stockholms universitet. Deras fokus är att skriva om dialog både som teori och praktik genom att se på hur verklighetens dialoger förhåller sig till idéerna om dialoger. De menar att det saknas litteratur som med ett kritiskt perspektiv undersöker förhållandet däremellan (ibid s.9). Englund ger en introduktion till Bachtin, Gadamer och Habermas (f.1929) där hon undersöker likheter och skillnader i deras dialogbegrepp. De praktiska områden som studeras

i boken är dialog inom vård och skola (ibid s.9 ff). Kopplingen mellan deras studie och min undersökning är intresset för relationen mellan dialog som teori och praktik. Även om mitt skrivande handlar om den konstnärliga praktiken så är det också förhållandet *mellan* praktik och teori som engagerar mig.

Som utgångspunkt har jag valt ett par av Bachtins centrala dialogresonemang i *Dostojevskijs poetik* (1929) och Bubers dialogfilosofiska idéer om Jag-Du och Jag-Det-relationer som han presenterar i *Jag och Du* (1923). Hur förhåller sig de idéerna till erfarenheterna hos min fokusgrupp? Och hur förhåller det sig till mina egna erfarenheter? Till diskussionen om dialog vill jag föra in teorier om tänkande. Min utgångspunkt är Hannah Arendts (1906-1975) teorier om tänkandets förutsättningar. Det finns oöverskådligt mycket skrivet om hennes teorier och i synnerhet inom det som beskrivs som politisk filosofi. Jag har i huvudsak intresserat mig för hennes texter om tänkande och inre dialog som hon utvecklar, med det sokratiska tänkandet som förebild, i *Tänkande och moraliska överväganden* (1971) och *The Life of the Mind* (1971). Eftersom Sokrates är betydelsefull i Arendts texter kommer jag att studera hans tänkande utifrån de resonemang som Arendt för. Vad händer när vi prövar hennes teorier – om tänkande och inre dialog – med den konstnärligt skapande människan som utgångspunkt? Vad jag förstår är det ett tämligen outforskat fält att undersöka relationen mellan dialog och tänkande i konstnärliga processer. Bachtins, Bubers och Arendts centrala tankegångar kommer att få möta konstnärers erfarenheter och tankar. Jag vill skapa en dialog mellan den praktiska kunskapens inifrånperspektiv, med den levda kroppen som utgångspunkt, och teoretikerna. En forskning om dialog och tänkande genom dialog och tänkande.

3. Metod – en fenomenologisk ansats och tre spår

Hur jag ska studera mina forskningsfrågor på det mest adekvata sättet? Vilken metodansats ska jag välja? I *Praktisk kunnskap som fag- og forskningsfelt* (2015) skriver James McGuirk och Jan Selmer Methi om att berättelser är en form av empiriska data. När de praktiska erfarenheterna, i berättelsens form, blir till text händer någonting. I berättelsen får praxisfältet och praktikerna en gestaltning. Transformationen till den skrivna texten gör att erfarenheten blir till ett objekt som vi kan forska på och vi kan börja ställa forskningsfrågor till texten. Detta är signifikativt för den praktiska kunskapens metodik. Där utsätts den subjektiva erfarenheten, i berättelsens form, för en kritisk prövning. McGuirk och Methi betonar att praktisk kunnskap alltid uttrycks av ett subjekt. Berättelsen ska ses som ett personligt uttryck

för en förståelse av sig själv i praxisfältet (ibid s.25 ff). Problemet är att vi kan missta oss eftersom det kan vara svårt att se sina egna ofta omedvetna föreställningar eller traditioner som kan ligga till grund för erfarenheter. Erfarenheter i sig räcker inte för att nå kunskap utan vi behöver också synliggöra de värderingar och handlingsstrategier som kan finnas inflätade i våra berättelser (ibid s.15 f). I den kritiskt granskande essän blir erfarenheterna våra forskningsföremål och vi kan undersöka om våra egna föreställningar hindrar oss i vår förståelse av den praktiska kunskapen (ibid s.27).

Min forskningsmetod är fenomenologisk eftersom jag undersöker fenomenen dialog och tänkande som uttryck för mänsklig erfarenhet. Svenaeus skriver att fenomenologi är en av de teorier som har potential att förstå den praktiska kunskapen. I sitt resonemang utgår han ifrån Edmund Husserls (1859-1938) kunskapsteori om att den enda möjliga begynnelsepunkt vi kan ha för grundläggande reflektioner, är den omedelbara erfarenheten vi har av omvärlden och av oss själva i världen. Allt det vi är med om, kan ses som meningsbärande processer riktade mot världen och om världen. Det kan studeras systematiskt och ses som grundstrukturer för våra upplevelser och erfarenheter (Svenaeus, 2014, s.23 ff). Subjektens erfarenheter av fenomen bildar utgångspunkten. I mitt arbete framstår fenomenologin som en fruktbar väg att gå. Jag vill undersöka fenomenens innebörd, dess essens, utifrån mitt eget och fokusgruppens olika utgångspunkter och genom samtal införliva teoretiska perspektiv i diskussionerna med dem. På det sättet kan jag studera fenomenen som de meningsbärande processer Svenaeus beskriver.

Hur ska jag gå tillväga för att närma mig essensen i dialog och tänkande? Hur kan jag göra en empirisk fenomenologisk datainsamling? Jag har kommit fram till att den mest adekvata metoden är att arbeta med en fokusgrupp och, som jag tidigare nämnt, består av utövande konstnärer. Samtalen med dem ska präglas av ett aktivt lyssnande på deras berättelser från yrkeslivet. Jag vill tala med dem om deras erfarenheter av relationen mellan dialog och tänkande både i deras konstnärliga arbete och när de undervisar i sina ämnen. Frågorna kommer att vara öppna och semistrukturerade och varje samtal med fokusgruppen kommer att spelas in och transkriberas. Jag utgår ifrån den fenomenologiska analysprocess som Andrzej Szklarski skriver om i *Handbok i kvalitativ analys* (2015).

I det första steget går jag igenom de transkriberade samtalen jag har haft med fokusgruppen för att se om jag kan urskilja *de meningsbärande enheterna*. De enheterna som skildrar olika upplevelser av fenomenen och som genom det får en mening – de blir meningsbärande. Jag

bryter sedan ner texterna (de transkriberade samtalen) i mindre delar och separerar ut de meningsbärande enheterna. Tanken i metoden är att varje enhet ska säga något kvalitativt nytt i upplevelsen av fenomenet och syftar till att underlätta arbetet med att hitta centrala teman i texten. Om jag nu kommer så långt att jag kan urskilja teman är nästa steg en *eidetisk reduktion*³. Szklarski förklarar att man i det stadiet av analysarbetet kan använda sig av metoden *fri föreställningsvariation* genom att försöka skilja på de teman i texten som varierar och de som inte gör det, de invarianta. De som varierar kan ses som fenomenets existens medan de invarianta utgör fenomenets essens. Det är de invarianta som speglar det som är gemensamt för informanternas upplevelser och där kan vi se fenomenets generella struktur (Szklarski, 2015, s.138 ff). Min ambition är att i analysarbetet ringa in de teman som är genomgående i samtalen och ur det utkristallisera fenomenens essens.

Jag har byggt upp masteravhandlingen genom att följa tre spår. Samtalen med fokusgruppen och den fenomenologiska metoden är det första spåret. De andra två spåren är teorispåret och dramatikspåret. I teorispåret kommer jag att använda mig av dialogfilosofiska teorier med fokus på den dialogiska människan, teorier om tänkande, och tänkande i relation till dialog. Som jag har skrivit i forskningsöversikten är det framförallt Bachtin, Buber, Arendt och Sokrates som är mina följeslagare och samtalspartner i den processen. Teorispåret har i sin tur tre förgreningar. Den första förgreningen är teoretikernas tankegångar som utgör grunden i mitt skrivande och där deras tankar bildar vävens grundmönster. Jag kommer att låta deras idéer mötas, ibland flätas samman, ibland kontrasteras i den väv som bit för bit växer fram. Den andra förgreningen i teorispåret är att jag presenterar vissa av teoretikernas centrala idéer för fokusgruppen. Då har jag möjlighet att se vad som händer i mötet mellan å ena sidan det jag presenterar och å andra sidan fokusgruppens berättelser, tankar och reflektioner. Teorierna är också, som en tredje förgrening, verktyg i analysen av den empiri jag får fram genom fokusgruppsamtalen. Jag ser de samtalen och de indirekta samtalen jag har med teoretikerna som ytterligare ett par länkar i det som Bachtin kallar talkommunikationens kedja. I artikeln *Det dialogiska yttrandet* skriver han om hur varje yttrande vi gör alltid förhåller sig till tidigare gjorda yttranden. Vi kan aldrig vara först med det vi säger utan varje yttrande ska ses som ett svar (Bachtin, 1997, s.20). Jag läser hans tankar om detta som att det också gäller det vi skriver. Det vi formulerar i skrift är våra nedpräntade tankar där vi svarar på andras

³ En reduktion för att kunna komma fram till fenomenets essens. Husserl talade om en *fenomenologisk reduktion* men det handlade inte om att reducera något utan istället om att låta fenomen framstå på ett nytt sätt (Svenaues, 2014, s.25).

nedpräntade tankar. På så sätt kan man se att det som jag uttalar och yttrar i den här texten är ett svar och ett dialogiskt yttrande på andras yttranden.

Mitt tredje spår är dramatikspåret. Det beror på att teatern är min konstform och att dramatiska texter är självklara referenspunkter för mig som regissör. De dramatiska referenserna blir än mer aktuella eftersom dialog är ett av de fenomen jag undersöker. Hur skulle jag kunna avstå från att inkludera sceniska dialoger i en text om dialog? Frågan har snarare varit vilka pjäser som, både till innehåll och form, kan vara mest relevanta i sammanhanget. Jag har kommit fram till att det är pjäserna *Tre systrar* (1903) av Anton Tjechov och *Personkrets 3:1* (1998) av Lars Norén. Det är två dramatiska verk med lika många likheter som olikheter men det som förenar dem i det här sammanhanget är att jag har arbetat med båda pjäserna. Det gör att jag är inläst på pjästexterna, de människor som porträtteras och deras handlingar. Jag har kunskap i min egen levda kropp, för att tala med Svenaeus, av att i månader ha repeterat pjäserna med skådespelare. I vårt gemensamma arbete har vi skapat teaterföreställningar av texterna. De båda pjäserna gestaltar situationer där människor på olika vis konfronteras med sig själva och andra, men där upphör också alla likheter. Genom att välja ut centrala scener i pjäserna vill jag visa exempel på hur karaktärernas omdömen ställs på prov i skilda situationer och hur dialoger växelvis uppstår och upphör mellan dem. En annan aspekt på de scener jag exemplifierar med, är att jag vill visa på vilken betydelse det har *hur* dialoger är skrivna. Den sceniska dialogens form – hur en karaktär uttrycker sig – kan säga lika mycket om vem karaktären är som *vad* denne säger. Min förhoppning är att dramatikspåret på detta sätt kan tillföra ytterligare en dimension i undersökandet av dialogens form och innehåll. De tre spåren i masteravhandlingen är både självständiga och avhängiga varandra. Ibland löper de som parallella trådar i väven och ibland korsas deras vägar och flätas in i varandra. Min förhoppning är att spåren leder framåt och att vävens mönster blir allt mer framträdande ju längre tid jag sitter vid vävstolen och arbetar.

4. Teorispart – den dialogiska människan

Teorierna är mina nycklar med vars hjälp jag kan låsa upp och förstå den empiri jag får genom samtalen med fokusgruppen. När det handlar om Bachtins teorier är det, som jag har nämnt, hans texter om den dialogiska människan i Dostojevskijs romaner som har fångat min uppmärksamhet. Jag är intresserad av hans tankar om hur människan träder fram först när hon är i relation med andra. Det sättet att se på relationens betydelse stämmer väl in med min syn

på teater. När jag har regisserat har det varit de mellanmänskliga relationernas många skiftande uttryck som har fascinerat mig. Jag har velat undersöka hur vi träder fram inför varandra och de hinder vi reser upp för att slippa möta varandra. Ett utforskande av vår dialog med andra och samtidigt vår brist på det och vad som kan hända i mellanrummet mellan de två motpolerna. Första gången jag läste Bachtin slog han an en ton i mig och den tonen har därefter fortsatt att vibrera och blivit en av de centrala utgångspunkterna i teorispåret. Hans tankar om den dialogiska människan satte ord på det som hade intresserat mig som regissör.

Bachtins huvudtanke är att karaktärerna i Dostojevskijs verk blir människor just genom dialog. Det är först genom gestaltningen av hur en människa är med andra, som ”människan i människan” träder fram. Hon blir då för första gången den hon är, både inför sig själv och andra. Bachtin beskriver det som ett intensivt tilltal, som alltid riktar sig *till* den andra – aldrig *om* henne. Karaktärerna hos Dostojevskij strävar efter att krossa de ramar av ord som andra sätter upp kring dem (Bachtin, 2010, s.74).

Sanningen om människan i någon annans mun som inte är dialogiskt riktad till henne, dvs. den i *hennes frånvaro* uttalade sanningen, blir till en *lögn* som förnedrar och dödar henne, om den berör hennes ”allra heligaste”, dvs. ”människan i människan”. (ibid s.75)

En människa i dialog, riktar sig utåt till den andre och till sig själv. Han formulerar det som att själva varat sker när vi umgås dialogiskt och om den upphör så upphör också allt (ibid s.306 f). Jag förstår dialog, i Bachtins bemärkelse, som essensen av mänskligt liv och det som de facto utgör vår existens, utan den skulle vi inte existera som självständiga subjekt. Bachtin skriver att den dialogiska relationen både kan vara riktad utåt och inåt likt de yttre och inre dialogerna i Dostojevskijs romaner (ibid s.306 f). I de inre dialogerna flyttas olika personers röster in i en människa och där sker de samtal som är omöjliga i en verklig (yttre) dialog. I de yttre och inre dialogerna söker karaktären att finna och uttrycka sin röst i förhållande till de andra rösterna. Bachtin använder formuleringen *det genomträngande ordet*. Ögonblicket när en karaktär plötsligt känner igen och drabbas av sin egen röst. Rösten har då letat sig in i människans inre dialog och förmått henne att känna igen den (ibid s.290 ff).

Jag vill prova om Bachtins dialogiska uttrycksformer kan vara relevanta begrepp för att förstå den konstnärliga processen. Hur skulle i så fall en yttre dialog kunna se ut för en konstnär? Hur skulle en inre dialog se ut? Och finns det ett samband mellan detta och att tänka? Med tänkande syftar jag här på tankeprocesser som en konstnär kan ställas inför, till exempel en skådespelare som ska gestalta en karaktär i en scenisk situation.

Bachtin formulerar att Dostojevskij har en konstnärlig uppmärksamhet på den inre människan. En uppmärksamhet som leder till ett särskilt konstnärligt synsätt på *hur* människan gestaltas (ibid s.78). Kanske kan man tala om det som Dostojevskijs konstnärliga tänkande. Enligt Bachtin handlar tänkandet inte om att gå från tanke till tanke utan istället om att gå från inställning till inställning. Att tänka blir då att pröva en inställning, fråga och lyssna för att sedan pröva en annan inställning och därifrån fråga och lyssna. Vi får då möjlighet att genomskåda vissa inställningar och koppla samman andra. Men att tänka, genom att pröva olika inställningar, har inte som mål att komma fram till ett ”rätt” svar. Enligt Bachtin finns det inget syfte i Dostojevskijs romaner som strävar efter att nå fram till en samstämmighet eller ett svar på varför ett händelseförlopp har ägt rum (ibid s.116). Istället betonar han att berättelserna är uppbyggda så att författaren *inte* har sista ordet. Romanerna utmärks av det mångstämmiga berättandet, det polyfont orkestrerade dramat där motsättningarna som finns i romanerna kvarstår. Karaktärerna genomgår ingen progression och det finns inte heller ett dialektiskt synsätt om att utvecklingen skulle drivas framåt genom att tes och antites skulle förenas i en syntes.⁴

Kan Bachtins tolkning av Dostojevskijs polyfona tänkande vara användbart i andra estetiska uttrycksformer är skönlitteratur? Använder sig det konstnärliga skapandet av ett tänkande som består av att pröva olika inställningar? Något som konstnären gör i sitt undersökande arbete där denne letar och provar olika förhållningssätt i sina uttryck. Och kan det vara så att det tänkandet sker i inre och yttre dialoger? Jag vill prova tanken att det polyfona tänkandet kan vara ett utmärkande drag för konstnärligt tänkande och kanske i synnerhet inom teater. I teatern skildras ofta polyfona berättelser där det mångsidiga och komplexa delarna av den mänskliga existensen gestaltas genom karaktärerna i ett drama. På teaterscenen, precis som i Dostojevskijs romaner, handlar det inte om att berätta en ”sanning” utan det är flerstämmigheten och konflikterna som driver dramat framåt.

Bubers dialogfilosofi är också central i mitt teorispår. Den utgår ifrån att världen är tvåfaldig och i dialog genom de två grundläggande relationerna Jag-Du och Jag-Det. I *Jag och Du* (1923) skriver han om vad som stipulerar ett jämlikt möte mellan ett Jag och ett Du. Det är ett möte mellan två jämställda subjekt, en relation där Jag-Du ska ses som ett grundord. Jaget blir

⁴ Minnesanteckningar från föreläsning med Erik Christensen 160216 Nord universitet.

till genom Duet och Duet blir till genom Jaget (Buber, 2006, s.18). Joachim Israel skriver i *Martin Buber. Dialogfilosof och sionist* (1992) att det i Jag-Du-relationen uppstår en förståelse i nuet mellan två subjekt. Förståelsen kan ske antingen genom det dialogiska talet, den verbala kommunikation, eller genom en omedelbar och intuitiv inlevelse i den andre. När vi är i Jag-Du-relationer skapar vi relationernas värld. Bubers andra grundord Jag-Det, är till skillnad från Jag-Du-relationen, en subjekt-objektrelation. Den bygger inte på ett möte mellan två jämlika subjekt i ett nu. Istället finns våra tidigare erfarenheter med oss in i Jag-Det-relationen och på det sättet tillhör den relationen det förflutna redan från början (ibid s.80 ff). Man skulle kunna uttrycka det som att det vi har erfär av en annan människa färgar vår relation till henne. Mina minnen och mina föreställningar om den andre blir ett hinder och jag ser och upplever det jag förväntar mig att jag ska se och uppleva. I Jag-Det-relationen ser jag också den andre som ett objekt och inte som ett jämlikt subjekt. Med ett modernt språkbruk kan vi tala om mål och medel. I Jag-Du-relationen är vi varandras mål och vi vill inget med varandra utan det som sker uppstår i mötet *mellan* oss i stunden. I Jag-Det-relationen däremot ser vi den andre som medel för något vi vill uppnå. Det överskuggande blir då vad vi vill med den andre och relationen blir därför instrumentell. Karl-Johan Illman skriver om Bubers tankevärld i *Du och den andre. Fem judiska tänkare om dialog och ansvar* (2001). Han formulerar att den största delen av människans aktiviteter äger rum i Det-världen men att den inte ska förstås som något lägre än Du-världen. Det betydelsefulla blir istället att inte låta Jag-Det-relationer bli så centrala att de mellanmänniskliga Jag-Du-relationerna inte får utrymme (ibid s.42).

En av mina teoretiska utgångspunkter är att Bubers tankegångar, ur vissa aspekter, kan appliceras på konstnärligt arbete. Jag vill pröva om man kan tala om Jag-Du och Jag-Det-relationer i de sammanhangen. De flesta konstnärliga utövare behöver dialog med andra människor när de skapar men ser vi den andre i huvudsak som ett jämlikt subjekt? Är det i Jag-Du mötet som konst uppstår? Eller är det så att konstnärligt arbetet till stor del präglas av Jag-Det relationer där vi använder varandra som medel?

Jag ser flera paralleller mellan Bubers dialogfilosofi och Bachtins tankegångar om dialoger. En av parallellerna är att de inte ser dialog som en metod eller medel utan istället som sitt eget mål. Bachtin ser dialogen, i sin litterära form, som det enda möjliga sättet att fördjupa den andres tankar (Bachtin, 2010, s.86). Förhållningssättet är också dialogiskt mellan författaren och den karaktär han skriver om (Bachtin använder ordet *hjälten*) och i den relationen är

karaktären är ett fullvärdigt Du för författaren. I sina romaner talar Dostojevskij alltid *med* sina karaktärer (hjältarna) och inte *om* dem:

Och det kan heller ej förhålla sig på något annat sätt: bara en dialogisk, deltagande inställning tar den andres ord på allvar och förmår närma sig det som en betydelsebärande position, som en annan synpunkt. (ibid s.80)

Den dialogiska riktningen till den inre människan sker, precis som hos Buber, i ett nu. Bachtin talar om den konstnärliga processens verkliga nu (ibid s.79). Bubers *nu* och Bachtins *nu* ser jag som liktydiga. En fullständig närvaro och koncentration i ett och samma ögonblick.

En annan parallell mellan Bachtin och Buber handlar om hur de ser på subjekten i en dialog. Båda tänkarna ser subjekten som självständiga personer/medvetande vilka behåller sin annorlunda gentemot varandra. Bachtin talar om att de olika rösterna inte sammansmälter i dialogerna utan fortsätter att vara olikartade, mångstämmiga och polyfona (ibid s.325). De syftar inte till att uppnå en enhet eller närhet. Inte heller hos Buber syftar relationen till att uppgå i en närhet – tvärtom förutsätter den en distans. Jag-Du-relationen ska inte förväxlas med en symbiotisk relation. Istället är distans nödvändig i relationen. Buber talar om en *Urdistans* som en grundförutsättning för alla relationer och den dialogiska principen. Denna Urdistans gör att vi upplever ett avstånd till vår omgivning och en skillnad mellan oss själva och andra. Upplevelsen av avstånd och skillnad leder till en känsla av brist och för att motverka den känslan behöver vi relatera till andra. Vi söker Jag-Du-relationer för att undslippa ensamheten. Illman skriver att upplevelsen av distans är en förutsättning för en Jag-Du-relation. Det betyder inte att den nödvändigtvis behöver leda till det, men det är en förutsättning (Illman, 2001, s.45).

Kan man använda Bubers begrepp Urdistans vid en läsning av Dostojevskijs romaner? Kan de dialogiska skildringarna av karaktärerna som gestaltas vara ett sätt att visa hur människor söker överbrygga avstånd och skillnader dem emellan? Är det en långsökt tanke att de upplever en brist, en ensamhet som gör att de ständigt söker dialog med andra och med sig själva? Uppstår det inte också där Jag-Du-relationer? I *Bröderna Karamazov* finns det bland annat ett avsnitt som skulle kunna läsas på det sättet. Textpartiet handlar om teodicéproblemet.⁵ Ivan Karamazov, den intellektuella av bröderna, plågas av allt orättvist lidande som drabbar människor. I ett långt resonemang som flödar sida upp och sida ner i

⁵ Om Gud är god och allsmäktig hur kan då guds verk innehålla olyckor, sjukdomar och ondska? (Marc-Wogau, 1984, s.312).

romanen undersöker han teodicéproblemet och den Gud han uppfattar som likgiltig för ondskan i världen. Han berättar olika exempel på hur vuxna plågar barn och tankegången går ut på att det aldrig kan finnas någon mening med det lidande som finns i världen och i synnerhet inte det som barn utsätts för (Dostojevskij, 1986, s.270 ff). Ivan kommer fram till att han lämnar därhän om det finns en Gud eller inte. Hans beslut blir att vända sig bort ifrån en Gud som kan tillåta att ett enda barn lider. På det sättet tar han inte ställning till teodicéproblemet i sig, utan det centrala för honom blir istället att vi lever i en värld där barn lider. Den verkligheten upptar honom. Man kan läsa det här avsnittet av romanen som att Ivan också söker en dialog med sin bror Aljosja om teodicéproblemet. Det är för honom han berättar sina tankar men Aljosja har inga svar trots att han är djupt kristen. Hur skulle han kunna ha det? Istället skildrar Dostojevskij att Aljosja lyssnar på Ivan och tar del av hans berättelse. Jag uppfattar det som att de har en dialog trots Aljosjas tystnad och kanske är det ett exempel på en Jag-Du-relation som uppstår i en intuitiv inlevelse för den andre. Det är som om Dostojevskij skildrar att de förstår varandra trots sina olikheter. Kan inte också Ivans tankar klädda i ord vara en längtan bort från en existentiell ensamhet – den Urdistans som Buber talar om? Är hans tal om den bortvände Gudens ansikte också ett sätt för honom att relatera till Aljosja och ett sätt att överbrygga sin egen upplevelse av brist och distans? Man kan läsa romanen som att det outhärdliga i världen är mer uthärdligt om vi kan ha en dialog om det. Dostojevskij har heller inga svar på teodicéproblemet men han belyser det ur en relationell synvinkel genom att skildra bröderna Ivan och Aljosjas dialog om det som inte går att förstå.

5. Samtalsspåret – dialog om dialog

I samtalsspåret kommer jag att tala med min fokusgrupp av konstnärer och jag planerar att träffa dem vid fyra tillfällen, cirka en och en halv timme per gång. Jag har fått deras muntliga samtycke att använda det som kommer fram i våra samtal till min masteravhandling. De är informerade om att deras identiteter kommer att anonymiseras genom att jag ger dem nya namn vid transkriberingen. Våra samtal kommer att bestå av två delar. Jag börjar med att introducera en av teoretikerna (från teorispåret) och därefter fortsätter samtalet med en diskussion om de tankar som detta väcker hos gruppen. På det sättet blir samtalen en mötesplats mellan å ena sidan en teoretikers tankegångar och å andra sidan fokusgruppsdeltagarnas tankar om detta. De får möjlighet att relatera det till sina egna erfarenheter. Teoretikerna blir också en form av deltagare i samtalen, likt ett filosofiskt och

kunskapsteoretiskt raster, där gruppens erfarenheter blir möjliga att tolka samtidigt som teoretikerna blir tolkade av fokusgruppen.

Vid det första intervjutillfället kommer jag att presentera huvudtankarna i Bubers dialogfilosofi som jag har skrivit om i kapitel 4 (Teorispåret – den dialogiska människan). Jag vill ställa frågor om Bubers begrepp kan vara applicerbara på konstnärliga processer. Vid det andra tillfället kommer jag att introducera Bachtins analyser av Dostojevskijs dialoger och visa hur han redogör för dialogen som bärande element i den polyfona berättelsen (se kap.4 Teorispåret – den dialogiska människan). Vid det tredje intervjutillfället presenterar jag Hannah Arendts idéer om tänkande och då framförallt hennes två texter *Tänkande och moraliska överväganden* (1971) och *The Life of the Mind* (1971) (se kap.7 Teorispåret – den tänkande människan). Jag kommer att koncentrera mig på hur hon ser på tänkandet som en dialogisk aktivitet och diskutera med fokusgruppen hur hennes idéer förhåller sig till deras uppfattningar. Den fjärde och sista gången vi träffas ser jag som en uppsummering av det vi har talat om tidigare. Vi har då möjlighet till en avslutande diskussion om vad som har varit det mest centrala i våra samtal.

Inspirerad av Gadamer strävar jag efter att mina frågor ska ha en tydlig mening, en riktning så att våra samtal blir meningsfulla i förhållande till mina forskningsfrågor. Jag kommer att förbereda mina presentationer och mina frågor så att *vad* vi talar om, också avspeglar *hur* vi diskuterar det. Min intention är att form och innehåll samverkar i samtalen. Att vi har en dialog när vi talar om dialog och att vi tänker när vi talar om tänkande. Om det faller väl ut blir samtalen också en kunskapsprocess både för dem och mig. Jag tror att möjligheten för det är större om vi samtalar i grupp istället för enskilt och därför har jag valt att inte ha individuella intervjuer. Det blir intressantare när vi får ta del av varandras erfarenheter och tankar samtidigt i rummet. Det öppnar också för en förståelse för den andre genom att vi tar del av dennes erfarenheter. Gadamer skriver att vi måste försätta oss i den andres situation för att kunna förstå henne. Det gör vi genom att ta med oss själva in i den andres belägenhet och först där och då, kan vi förstå den andres annan-het. Vi behöver också den andre för att vi ska kunna förstå oss själva. Han formulerar det som att vi aldrig är enskilda, även om vi uppfattar oss som det (Gadamer, 1997, s.151ff). Min strävan är att deltagarna i fokusgruppen får en ökad förståelse både av sig själva och för den andre. Samtalen kommer att spelas in och transkriberas så att jag inför varje nytt möte med fokusgruppen har transkriberat samtalet från gången innan och gett informanterna utskrifter av det. Vid varje träff har jag då aktuellt vad

som diskuterades vid det förra tillfället. Min förhoppning är att gruppen är öppen för att reflektera kring vad som kommer fram.

Min relation till informanterna är att vi är kolleger och arbetar på samma konstnärliga högskola. Två av dem känner jag mer än de andra och en av dem var tidigare min informant när jag skrev essän *Mötet med den andre* (2016). Deras långa erfarenhet som konstnärer och lärare gör att jag tillfrågade dem om att vara med i fokusgruppen. De är också öppna personer som är intresserade av mer djupgående diskussioner om konstnärliga processer. När de blir deltagare i min fokusgrupp byter vi roller inför varandra. Jag förvandlas till masterstudent och de till mina informanter. Det är en spännande och ovan situation där utmaningen ligger i att vårt rollbyte kräver ett perspektivskifte. I fokusgruppen kommer vi att behöva se och lyssna på varandra på ett annat sätt än i det dagliga och vardagliga samtalen.

När Anna Johansson skriver om den narrativa forskningsmetoden skriver hon att forskarens olika positioner i tolkningsprocessen är sammanflätade och att det gemensamma för alla rollerna är den aktiva uttolkningen. Det gäller när vi lyssnar på informanterna, när vi transkriberar och översätter de muntliga berättelserna till skriftliga, när vi läser och analyserar texter och när vi skriver vår text (Johansson, 2005, s.35). Hennes beskrivning stämmer väl in på mitt arbete med masteravhandlingen. Det är också en tolkningsprocess utan slut. Samtalen med fokusgruppen kommer att vara det empiriska materialet för min tolkning och samtidigt kommer det materialet att relateras till mina egna erfarenheter. Deras berättelser och mina erfarenheter kommer i dialog men jag väntar med att ge mina egna erfarenheter stor plats. I samtalssituationerna med gruppen kommer jag att inta en förhållandevis låg profil. Det betyder inte att jag kommer att försöka nollställa mig men mina egna erfarenheter får träda fram tydligare i skrivprocessen.

5.1 Tema: Mellan oss

Stunden är nu kommen för mitt första möte med fokusgruppen. Jag är nervös och förväntansfull. Mina förberedelser har varit minutiösa. Jag har läst in mig på det jag ska tala om, skrivit ett föreläsningsmanus och förberett frågor. Bandspelaren har jag provat flera gånger. Den fungerar varje gång. En stund innan samtalet ska börja, gör jag iordning seminarierummet. Jag lägger ut den rödrutiga duken jag har tagit med hemifrån, ställer fram goda smörgåsar, lättöl, tallrikar och glas, torkar av whiteboardtavlan, tar fram tuschpennor och blädderblock. Nu är jag mentalt, intellektuellt och praktiskt förberedd att möta dem. Jag

vet inte hur en idrottare känner sig inför ett hundrameters lopp men det här är mitt hundrameters lopp. Informanterna kommer in i rummet en efter en. De slår sig ner runt bordet och hugger in på det jag har dukat fram. Stämningen är god och vi småpratar men efter en liten stund påkallar jag deras uppmärksamhet på varför vi har samlats. Jag ger en bakgrund till ämnet för min masteravhandling och övergår sedan till att presentera Bubers tänkande och huvudtankarna i hans dialogfilosofi. Hur ser de på hans tankar om Jag-Du och Jag-Det-relationer. Kan det vara användbara begrepp i det konstnärliga arbetets kontext? Är det betydelsefullt för det kreativa tänkandet att det uppstår Jag-Du-möten? Eller är det i själva verket den andra typen av relation, Jag-Det-relationer, som dominerar mellan konstnärer i skapande processer? Ojämliga relationer där Jaget använder den andre som ett Det för de egna konstnärliga syftena? Det återstår att se.

Samtalet handlar till en början om den pedagogiska situationen på ett konstnärligt lärosäte. Hur kan lärare-studentrelationer avspeglas i Bubers tankegångar? Det som framkommer är att det glimtvis finns subjekt-subjekt-möten i undervisningssituationer. En av informanterna Johannes, skådespelare och lärare i scenisk gestaltning, talar om den pedagogiska relationen som en rörelse mellan Jag-Du och Jag-Det-relationer.

Johannes: Det är olika tycker jag. Ibland är studenterna otroligt måna om att det är väldigt tydligt och att ”du är lärare och jag är student”. Allt som händer här har *du* ansvar för som lärare, allt obehagligt jag upplever, alla misslyckanden jag gör, allting som går åt skogen, det är *ditt* ansvar. Och ibland är dom jättemåna om ”Du är väl människa? Vi kan väl prata om det här? Hur har du det?” och att ha en Jag-Du relation. För jag tycker att det rör sig... Det är det som jag tänker är mycket av pedagogiken, rörelsen mellan Jag-Det och Jag-Du. Att både kunna utnyttja fördelarna med ett Jag-Du, för i det samtalet finns ju ett väldigt utbyte där man som lärare inte sänker sig till studentens nivå utan faktiskt upplever studenten som ett subjekt. Som ett litet äventyr, som en människa som är kompetent och har idéer och som det är värt att undersöka hur man kan arbeta med. Det är ju fantastiskt. Plattform för kunskapsutbyten om man skapar den tilliten i rummet. Men även i den situationen har man som lärare ju ett ansvar för att den relationen inte skadar studenten. Att man inte missbrukar den makt eller det inflytande man har.⁶

Diskussionen visar på komplexiteten i att både ha och inte ha en jämbördig relation mellan lärare och student. Ur en aspekt vill studenten kunna relatera till läraren som ett subjekt. Förväntar sig den kontakt och inlevelsen som kan uppstå i sådana möten men å andra sidan kan det snabbt växla över till en subjekt-objekt-relation. Läraren är medlet till kunskap vilket också är den faktiska situationen. Informanterna talar en hel del om att grundsituationen

⁶ Fokusgrupp 160920

mellan lärare och student inte är jämlik. Det är läraren som har makten att godkänna respektive underkänna studenten på kurserna. Samtidigt exemplifierar Magdalena, regissör och lärare i dokumentärfilm, att det i undervisning med studenter kan vara svårt att vara den enda läraren i rummet. Hon diskuterar om man kan använda Bubers Jag-Du begrepp men inkludera flera personer i relationen. Frågan uppstår om det nödvändigtvis måste handla om en relation mellan två personer? Kan man tänka sig ett möte med fler än en? Ett Vi och Dom istället för ett Jag och Du? Magdalena talar om det ansvar som ofta vilar på lärarens axlar och de problem som kan finnas med allt som en lärare ska klara av med en grupp studenter.

Magdalena: Jag vet inte om det bara kan vara två personer eller om jag har möjlighet att röra mig mellan Jag och Du, Jag och Det? När kan man lämna över till någon annan?

Johannes: Vi och Dom?

Magdalena: Ja, Vi mot Dom. Flera mot en. Det är någonting som gör att det är så mycket som ska fungera med lärande tänker jag. Det är så många processer, man ska ha koll på, det är så många parametrar tänker jag. Man ska både se, bekräfta, stödja, lära. Jag tycker att det är enklare om man kan dela upp det där lite grann i stunden, som att vara på en segelbåt där någon styr och någon skotar och sen kan man liksom byta lite grann.

Thomas: Jag tycker ofta att det hjälper att hålla koll på Jaget och definiera Jaget när man är flera stycken...man hjälps åt att formulera det på något sätt. Det finns ingen risk att man helt glider iväg. Man plockar upp varandra.⁷

Magdalenas vidgande av Jag och Du till ett Vi och Dom är en intressant tanke. Har vi kapaciteten att möta flera personer i samma stund, i det Nu som Buber talar om? Kan vi kommunicera med och förstå flera än en som jämlika subjekt? Eller är det så att antalet personer splittrar vår förmåga till att mötas och se varandra?

När jag arbetade som regissör kunde jag ibland ha en stor ensemble att arbeta med. I den största uppsättningen, en utomhusteater på sommaren, var det över 100 personer på scenen. Visst var de 100 individer men jag upplevde dem i de flesta situationer som ett kollektiv, en grupp som jag skulle klara av att leda. I vissa scener deltog alla samtidigt på scenen och i de stunderna kunde jag känna mig mer som en fältherre än som en regissör. Jag sprang fram och tillbaka över den stora spelplatsen med en megafon i handen och försökte tala så att alla hörde mig. I de situationerna var det inte direkt tal om några Jag-Du-möten utan ensemblen blev snarare ett Det för mig. De var mitt medel för att vi skulle kunna göra uppsättningen. Men å andra sidan uppstod möten när jag i vissa scener regisserade ett par skådespelare eller statister i ensemblen. Då var det som om min förmåga till kommunikation räckte till att möta flera än

⁷ Fokusgrupp 160920

en person i taget på ett mer jämlikt och autentiskt vis. Det skulle kunna beskrivas som Jag-Dom-möten men inte fullt ut med samma intensitet och närvaro som när jag i andra uppsättningar hade möjlighet att skapa Jag-Du-relationer till enskilda skådepelare.

I fokusgruppen samtalar vi också om vad som är en nödvändig förutsättning för att kunna möta en annan människa. Hur ser de på förutsättningarna för Jag-Du-möten? Det unisona svaret från informanterna är: lyssnandet. Självklart i sin enkelhet och samtidigt var det en aspekt som på ett sätt var ny för mig. Hur hade jag kunnat missa att intressera mig för lyssnandets betydelse när jag hade läst in mig på litteraturen? Och varför hade jag inte läst om det hos Buber eller Gadamer? Kanske för att det som ligger närmast ibland är svårast att se. Nu framstod det plötsligt som självklart att betydelsen av hur vi utformar en fråga har en direkt koppling till hur vi lyssnar. Enligt Gadamer tänker vi genom att vi frågar och frågar vidare (Gadamer, 1997, s.177 f). Kan man använda det synsättet även på lyssnandet. Om jag har kunnat formulera en fråga, utan förutfattade meningar och implicita åsikter, leder det då till att jag även kan lyssna med den öppenhet som krävs? Lyssna utan att mina åsikter ligger i vägen för det som sägs? När jag lyssnar har jag då inte i förväg bestämt mig för vad jag vill höra. När jag talar vidare med informanterna visar det sig att de har olika sätt att se på lyssnandet. De närmar sig Gadamers tankar om att vi behöver fråga för att kunna veta men också om de svårigheter som ligger i att verkligen kunna lyssna till det som sägs.

Johannes: Frågan är ju nyckeln till lyssnandet och att också ställa frågan (...) Jag är också upptagen med det här med lyssnandet. Det är en sak det här med sägandet, ärligheten och så – men lyssnandet. Hur jäkla svårt det är att höra vad den andre sa. För det är en sak med orden, det är svårt nog tycker jag att höra orden och tänka vad det betyder, vad den andre faktiskt sa. Men att också förstå varifrån de där orden kom...och varför just dom orden valdes och inte dom där. Som när du (*Magdalena, min komm.*) pratade om det där mötet som du visste hur det skulle gå, man hör inte riktigt vad den andre säger för att man vet redan vad den kommer att säga.⁸

En konsekvens av det här resonemanget är att de erfarenheter vi bär med oss inför ett möte hindrar oss från att lyssna. Det vi tror oss veta ställer sig i vägen mellan oss själva och den andra. Det som Buber beskriver händer i Jag-Det-möten där vi bär med oss våra föreställningar om världen och den andre grundat på vad vi har erfårit. Det styr hur jag ser på den andre (Israel, 1992, s.80 f). Här ser jag en båge mellan det som Buber beskriver som erfarenhetens värld och det som Gadamer skriver om åsikters makt. En åsikt kan ses som en

⁸ Fokusgrupp 160920

blandning av vad jag har erfarit och vad jag har dragit för slutsatser av detta och som jag tidigare var inne på kan detta försvåra mitt formulerande av en fråga. Min egen åsikt står i vägen för mig när jag vill ställa en öppen fråga som inte är vinklad. Åsikten gör också att jag förväntar mig ett visst svar och därför inte lyssnar förutsättningslöst. Det kan verka som att jag lyssnar men i själva verket lyssnar jag på den andre utifrån det som mest främjar det jag vill höra. Det sker inte ett jämlikt möte i Bubers mening utan mina åsikter hindrar mig precis som mina erfarenheter hindrar mig.

Magdalena berättar om hur hon ser på lyssnande. För henne finns en dubbelhet: å ena sidan ett uppriktigt intresse för människan hon intervjuar men å andra sidan en medvetenhet om vad i materialet från den intervjuade som skulle ge mest till filmen. Som dokumentärfilmare jämför hon sig med *ett rovdjur som lyssnar*.

Magdalena: Det är så obskyrt att det är svårt att prata om... jag blir mer och mer tveksam till det man håller på med. Jag tänker så mycket på varifrån jag kommer, vad jag har på mig och just det där med samtal (...) Man vet precis hur man får till ett möte men inte är det ett Jag-Du-möte utan det är väldigt mycket ett Jag-Det-möte. Jag vet ju precis vad jag är ute efter.

Bodil: Och det kanske inte ska vara ett Jag-Du-möte? För du kommer ändå att använda materialet för att göra någonting?

Magdalena: Ja, som dokumentärmakare vet man ju vad man vill ha och sen kämpar man tills människan levererar det.

Bodil: Vad betyder det att man vet vad man vill ha? På vilket sätt?

Magdalena: Det är ju ändå genom mig jag berättar. Det händer saker när man kommer som intresserad medmänniska och möter nån. Jag skulle nog inte hålla på om jag inte var uppriktigt intresserad men det är klart att jag har någon typ av idé att det ska bli något ... Jag vet precis sådär "Ja tack" och personen som man har pratat med säger "Jag vet inte om jag har sagt nåt?". Men jag är nöjd. Ja, härligt för jag har fått det jag vill ha och jag lämnar mitt byte där kan det kännas som. Att man är som ett rovdjur (...) Som att jaga mycket tycker jag, väldigt likt jakt dokumentärmakande. Det kräver också att man är öppen och lyhörd hela tiden och liksom ett steg före och på det viset också väldigt inkännande av den andre tänker jag.⁹

Magdalena beskriver en jaktsituation med ett rovdjur och ett byte. Men i den dramatiska liknelsen lyfter hon fram lyssnandet. Hon måste var lyhörd och intresserad av den personen hon intervjuar. Det är en grundförutsättning för att intervjun ska fungera men också för att det ska bli en bra film. Som jägare har hon flera saker klart för sig samtidigt och antagligen är det ett tydligt exempel på en Jag-Det-relation. Den andre personen är hennes medel för att kunna göra en dokumentär. Lyssnandet hon beskriver är av annat slag än det Johannes beskriver.

⁹ Fokusgrupp 160920

Samtidigt finns det en likhet – de vill båda få ut något av sitt lyssnande. Lyssnandet ska kunna leda till något.

I den fortsatta diskussionen med fokusgruppen förstår jag att det också kan finnas ett förrädiskt drag när man som lärare går in för att söka en Jag-Du-relation med en student.

Johannes: Förlåt, men är det inte också det att man kanske glömmer bort Jaget i Jag-Du-dialogen? Att blir den för bra blir det två Du på något sätt... jag tänker att när den fungerar behåller jag ju mitt Jag och i Jag bör jag ju kunna ställa krav och prata om deadlines även i en Jag-Du-relation. Det pedagogiska problemet blir att jag ibland glömmer mitt Jag. Jag glömmer min funktion, vem jag är när jag gick in i den här situationen.

Bodil: Ja, för ditt fokus är på Duet.

Johannes: Ja, och Jag blir Du och förstår dig så mycket att jag blir en av studenterna. Vilket vore ödesdigert.¹⁰

Johannes kommer här in på en av svårigheterna med Bubers Jag-Du-relation. Det är risken att den kan förväxlas med en symbiotisk relation byggd på känslor. Israel skriver att symbiotiska relationer utmärks av en längtan att lämna sitt jag och uppgå i den andre. Symbiosen blir en slags sammansmältning där man slipper ta ansvar för sina handlingar medan Buber betonar att man aldrig kan bortse ifrån eller avsvära sig ansvaret för sina egna handlingarna. Tvärtom utgörs ett äkta möte av en viss distans eftersom närhet i sig inte är en garant för en jämlik Jag-Du-relation (Israel, 1992, s.86 f). Kanske kan man förstå förekomsten av symbiotiska relationer med den Urdistans som vi tidigare har varit inne på (se s.16). När vi söker oss bort från den upplevelsen gör vi det genom att relatera till andra och söka dialog. Samtidigt finns risken att vi då lätt halkar in i symbiotiska relationer som kan kännas fulländade. Äntligen slipper jag att vara ensam.

I fokusgruppen diskuterar vi också vad vi själva har för erfarenheter av det som Buber kallar för Jag-Du-möten. De stunder när vi har mött en annan människa fullt ut och kunnat kommunicera med denne. Förstått och känt oss förstådda. Sett och känt oss sedda. Jag berättade om ett samarbete jag hade haft med en scenograf på en teater. Våra första möten hade bestått av en intuitiv förståelse för varandra och en känslomässig inlevelse i den andre. Kontakten vi fick var till en början förlösande för bådas kreativitet. Men sedan när den bistra verkligheten hann ifatt oss med repetitioner som gick i baklås, bråk med skådespelarna et cetera så var det tidigare Jag-Du-mötet som bortblåst. Istället bubblade relationen av en besvikelse och kvar fanns bara ett svunnet minne av vår tidigare kontakt. Paradoxalt nog blev

¹⁰ Fokusgrupp 160920

det minnet något som försvårade vårt samarbete. Skimret från det som hade varit blev till ett hinder i nutid. Jag längtade tillbaka till det som hade varit en slags platonsk förälskelse men som nu hade övergått till ett slitet äktenskap. Kanske hade vår dialog varit bättre om jag från början hade haft en mer krass blick på samarbetet. När jag hade berättat klart min historia uppstod en diskussion i gruppen.

Thomas: Men det var jätteintressant för det tangerar lite grann det vi har pratat om hela tiden: Var ska man lägga nivån? Som Johannes också sa inledningsvist så kan jag välja med all min yrkeserfarenhet att gå in i ett samarbete och jag kan nog känna ibland att jag känner mig extremt cynisk när jag laborerar med mig själv om nivåer i en undervisningssituation...Jag tänkte på att du sa det här ”jag skulle kanske ha varit lite mera...och inte blivit lika förförd från början” och att det kanske hade varit ett mer realistiskt arbete. Jag tycker att när man går in i ett arbete med den erfarenheten man har så försöker man att lägga sig på en lagom nivå, men på ett sätt skulle man vilja öppna hela famnen. Det är en svår balansgång menar jag.

Johannes: Det är som man längtar efter första silen...och att man ska in i det där. Så upplever man sig som cynisk när man bara är klok, erfaren eller kalkylerande. Det är professionalism jämfört med amatörism också, att gå in i relationen med öppna ögon, att skriva ett äktenskapsförord som när man gifter sig.¹¹

Kan det finnas en korrelation mellan det som Johannes kallar för *längtan efter första silen* och en längtan efter att uppgå i en symbiotisk relation? I båda företeelserna finns en drivkraft att glömma sig själv, kanske till och med att slippa sig själv, och bli ett med den andra. Som en metafor för att bli hög på kontakten med en annan människa. Men Buber lyfter fram vikten av det som händer *mellan* två människor, mellanrummet i mötet. I *Det mellanmänniskliga* (1954) skriver han att det mellanmänniskliga inte begränsas av det som vi omfattar med sympati eller våra känslor. Istället handlar det om att se på den andre med en ömsesidighet där båda parter är lika delaktiga. Vi står inför varandra i en särskild fas i livet och den andre är vår jämlike. Buber ser det som ett dialogfilosofiskt förhållningssätt och inte ett psykologiskt (ibid s.23 ff). I texten urskiljer han två olika förhållningssätt där jag i det ena fallet styrs av vilket intryck jag vill göra på den andre och den bild jag vill ge av mig själv. Det viktiga är hur den andre uppfattar mig. I det andra fallet handlar det om att jag försöker leva och verka utifrån den jag verkligen är. Buber formulerar det som att man då lever utifrån sitt eget väsen (ibid s.29). De som lever efter det första förhållningssättet kallar han bildmänniskor och de andra väsensmänniskor. Naturligtvis är vi människor aldrig bara det ena eller det andra men Buber menar att man i huvudsak kan relatera till andra på ett av de två sätten. Väsensmänniskan och bildmänniskan har olika fokus.

¹¹ Fokusgrupp 161014

Buber visar på de svårigheter som kan uppstå när två bildmänniskor försöker att mötas. Det är en beskrivning av de sken och dimridåer som vi sätter upp mellan varandra och som hindrar oss att mötas. Han skildrar ett scenario där två personer, Per och Paul samtalar. Det första skenet handlar om hur Paul vill verka i Pers ögon och hur Per vill verka i Pauls ögon. Den bild den ene vill ge av sig själv till den andre och vice versa. Sedan finns det ett andra sken som också försvårar mötet och det är hur Per uppfattas av Paul och hur Paul uppfattas av Per. Detta första och andra sken behöver inte alls överensstämma. Som ett tredje sken beskriver Buber den bild Per har av sig själv och den bild som Paul har av sig själv. Och så till slut finns den verkliga Paul och den verkliga Per bortom bilderna. Genom att på det här sättet illustrera bildmänniskors hinder kan man förstå att Buber förespråkar möten där människans väsen istället träder fram. Det är först då vi är i samklang med vilka vi är och har möjlighet att skapa autentiska mellanmänniskliga relationer. Väsensmänniskor möter den andre människan på ett personligt sätt men utan att vara upptagen av vilka intryck han eller hon vill göra. Det finns en äkthet i mötet mellan två väsensmänniskor (ibid s.30 ff). Resonemanget är närbesläktat med hans tankar om det jämställda Jag-Du-mötet där vi fullt ut är oss själva samtidigt som vi ser och möter den andre som en jämlike.

När jag och fokusgruppen diskuterar Bubers scenario om Per och Paul påpekar informanterna att det saknas ytterligare ett sken/hinder i mötet mellan de två. De talar om att vi i ett samtal med en annan ofta har en önskan om hur den andre ska vara. En önskan om att kunna påverka den andre i riktning som passar mig.

Johannes: Det saknas en där. Det står ju: (*Johannes syftade på det jag hade skrivit upp på tavlan om Per och Paul, min komm.*) Vem man vill vara för den andre men det borde också finnas med: Vem man vill att den andre ska vara.

Magdalena: Ja, precis.

Johannes: Eller hur? Hur man också förändrar och påverkar den andre.

Bodil: Genom sina egna förväntningar?

Johannes: Ja och få den andre på gott humör för då har vi mycket roligare. Det är klart att man har avsikter med den andre. Det är lömskt.

Det är en spännande dimension de tillför för visst är det så att våra egna önskningarna om hur den andre ska uppträda, tala et cetera, är ytterligare en sak som kan försvåra ett möte. Och även om de egna förväntningarna på en annan människa kan vara svåra att bortse från så kan en större medvetenhet om svårigheterna att mötas öppna för en diskussion. När jag skriver mötas menar jag det i en existentiell mening, i Bubers anda, och inte den slentrianmässiga

betydelsen av ordet. I samma stund jag formulerar det här tänker jag att de hinder vi själva reser i mellanmänniska relationer kanske kan ses som vårt skydd mot omvärlden. Kan det vara så att vi många gånger inte vill mötas utan bara vill vara ifred? Att vi vill vila väl gömda bakom alla sken och dimridåer vi lägger ut? Som om vi egentligen inte är så intresserade av att se den andra eller att den andre ska se vårt egentliga jag. Istället vill vi bli sedda för den vi vill vara. Min bild i dina ögon. Din bild i mina ögon. Som att det bekvämaste sättet att leva är att slippa se sig själv och slippa bli sedd. Men den rädslan eller lättjan som utgångspunkt är svår att förlika sig med för då ger vi upp vår strävan efter autentiska relationer med andra och oss själva.

Thomas, poet och dramatiker berättar om en situation där det framgår hur han växlar från bildmänniska till väsensmänniska. Det handlade om ett möte mellan honom, några skådespelare, en rekvisitör, en skripta och en teaterchef. Thomas skulle berätta om den pjäs han hade skrivit och han var mån om att förmedla sin konstnärliga vision inför det repetitionsarbete som väntade. Allt medan han talade märkte han att skådespelarna såg mer och mer frågande ut. Efter en stund blev han avbruten av teaterchefen som bad honom om att istället berätta mer personligt om bakgrunden till pjäsen. Thomas berättar:

Då avbröt teaterchefen mig och sa: ”Men Thomas kan du inte berätta lite mer personligt om bakgrunden och hur det var med din pappa då och skilsmässan?”. Det som texten kanske egentligen handlade om, då plötsligt var det lite som om en dörr öppnades. Jag kunde liksom tagga ner lite mer från de konstnärliga inriktningarna och idéerna om hur röstspelet skulle fungera, och det var musiker inblandade. Och berätta ganska enkelt och avklarat om berättelsen när jag och min pappa åkte ut till vårt sommatorp och dom tog mig lite som gisslan för dom var i en ganska svår skilsmässa (...)

Johannes: Du blev ett Jag.

Thomas: Jag blev ett Jag.¹²

I Thomas berättelse kan man läsa in hur han först är upptagen av den bild han vill förmedla av sig själv och texten inför resten av ensemblen. Men i presentationen märker han att det inte fungerar och då ändrar han förhållningssätt – med hjälp av teaterchefen som kände av vad som hände i rummet. För att använda Bubers begrepp så sker förändringen mellan Thomas och de övriga på mötet när han växlar från bildmänniska till väsensmänniska. Då han på ett personligt sätt berättar om sin pjäs förstår de andra vad han vill med pjäsen. Jaget träder fram och blir ett Jag.

¹² Fokusgrupp 161014

5.2 Tema: Dialog och skapande

Samtalet med fokusgruppen böljar fram och tillbaka och snart börjar det att handla om den muntliga och skriftliga dialogens roll i skapande processer. Vi diskuterar hur de två dialogiska formerna förhåller sig till varandra? Vad är mest sant? Kan man ens tala om något som sant? Den sokratiske traditionen framhåller det muntliga samtalet som ideal för det lärande samtalet men hur ser de själva på relationen mellan det skriftliga och det muntliga? I en överförd betydelse talar vi om det konstruerade och det icke-konstruerade där det konstruerade står för det som är nedskrivet, till exempel en dramatisk text. Vi diskuterar om man ens kan se dialoger i en pjäs som sanna när de redan är nedskrivna och på förhand givna. Johannes beskriver att för honom som skådespelare är det mest konstruerade det som är mest sant och verkligt. Det kan uppfattas som motsägelsefullt men när han iklär sig en roll och gestaltar en annan människa upplever han en frihet som han inte finner i livet utanför scenen.

Johannes: Paradoxen är att det mest konstruerade är det mest sanna. Jag kan ju känna – och det kanske är en yrkesskada – att jag kan vara som mest sann på scenen i en roll eller en karaktär. Den masken gör mig fri på något sätt för att vara verkligen intresserad av en annan. Verkligen lyssna, verkligen uttrycka en känsla eller nånting för att jag får det och också för att jag bör det. Men utanför (*scenen, min komm.*) är det hela tiden en förhandling om utrymme eller: ”Är detta lämpligt?” eller ”Hur förtroliga kan vi vara med varandra nu?” och ”Var är vi egentligen?”. Men på scenen vet jag att kl.19.00 har jag det där samtalet och då kan jag längta efter att få spela, för att få vara i det där, i den där dialogen. Som om jag på ett sätt vet hur den kommer att sluta men jag kan gå in med samma avsikt varje gång och låta mig påverkas.

Bodil: Och du känner dig friare?

Johannes: Ja, jag är helt fri samtidigt som jag är helt styrd. Vissa saker kan man bara uttrycka, säga, känna, uppleva i ett konstruerat sammanhang utan att hamna i fängelse eller gå under.¹³

Skulle man, med utgångspunkt från Johannes resonemang, kunna säga att vi behöver en viss form av konstruktion för att kunna vara fria och ärliga? Är formen för ett samtal, en dialog det som möjliggör ett möte? Precis som mina kläder på kroppen gör att jag kan gå ut på stan och samtala med en vän. Kläderna ger mig en form, ett skydd och en identitet. Utan dem skulle jag bokstavligen gå naken och skyddslös i livet. Det formlösa skulle hindra mig att möta andra. Annorlunda uttryckt kan man säga att det först är när jag förställer mig, som det genuina kan gestaltas. Det sättet att tänka står i motsats till Bubers syn på mellanmänniska dialoger. Som jag tidigare har tagit upp skriver Buber i *Det mellanmänniska*, om de sken och dimridåer som lätt smyger sig in mellan oss. Jag tolkar dessa hinder som att vi dels förställer oss inför den andra och dels är fyllda av föreställningar om den andra. Vi har fastnat i bilder.

¹³ Fokusgrupp 161014

Men kanske är det inte en motsättning mellan fokusgruppens tankar om detta och Bubers? Kanske handlar det istället om att det gäller skilda spelregler i olika delar av livet? När fokusgruppen diskuterar den frihet som finns i att ikläda sig en roll handlar det om konstens frihet. Innehållet behöver en konstnärlig form för att kunna uttryckas. Bubers tankar om våra mellanmänniska relationer kan man se mer som en grundläggande livshållning och en existentiell ambition.

När vi talar om dialog i skapande processer, i bemärkelsen jämlika möten mellan två subjekt, ifrågasätter fokusgruppen om det förekommer. Det visar sig att informanternas erfarenheter är att den sortens dialog oftast *inte* äger rum när man är mitt i en kollektivt skapande process. Thomas berättar om ett arbete där han hade skrivit en pjäs utifrån en roman. Pjäsen skulle sättas upp och det var en stor produktion med många medverkande. Hans och regissören kom i konflikt när de hade meningsskiljaktigheter om vem som skulle spela huvudrollen. Valet av huvudrollsinnehavare handlade om hur man tolkade karaktären i pjäsen. Thomas ville ha en skådespelare som bidrog till en form av dubbelexponering av ett utanförskap och regissören drog åt ett annat håll. Den dialog som de hade haft i det förberedande arbetet brast nu.

Thomas: Men regissören i det här fallet, var en stark, stark motståndare till hela den idén och hade bestämt sig för en person som var superduktig men som jag ändå uppfattar som en person, det skulle vara en casting, en rollbesättning som skulle vara ganska konventionell. Det blev så skarpt läge att jag var tvungen att kapitulera till slut. Det var till och med så att han kände att hans regissörsheder var hotad. Det var hårda ord. Och då kunde jag känna att det var ett sånt tillfälle där ett arbete vi hade hållit på med ganska länge raserades i någon mening.¹⁴

Till stor del var informanterna överens om att det handlar om makt och positioner i arbetsprocessen och att det är något som synliggörs framförallt vid konflikter. Så länge som vi håller sams och strävar åt samma håll är det lättare att ha en dialog men när konflikter uppstår börjar istället makt utövas. Johannes berättar om situationer när han som skådespelare möter regissörer som inte vill att skådespelare ska ta för mycket plats och prata med varandra. Det som händer är att det uppstår en obalans i rummet när makten visar sig. En skådespelare behöver då utveckla strategier för att förhålla sig till den maktapparat som har kopplats in.¹⁵ Vilka strategierna kan vara framgick inte men jag förstår det som att skådespelarna accepterar att det inte finns en jämlik dialog och istället utvecklar ett förhållningssätt till regissören som gör att de ändå kan arbeta. Informanterna talar om att den

¹⁴ Fokusgrupp 161014

¹⁵ Ibid

jämlika och antihierarkiska dialogen kan finnas *mellan* konstnärliga projekt men egentligen inte i själva skapandeprocesserna. I diskussionen framkommer hur avgörande maktpositionerna är i ett kollektivt skapande. Johannes använder ordet *förhandling* i processerna:

Jag tror att det egentligen handlar mycket mer om att förhandla om makt, förhandla om plats, förhandla om vad som ska lyftas, vad som ska vara mer perifert och vilken riktning vi ska ta. Medan det djupa mötet det finns kanske mellan mig och min mamma eller mellan mig och regissören mellan projekten.¹⁶

Det är intressant att tänka att en dialog som brister inte behöver innebära att det skapande arbetet avstannar. Det egna kreativiteten tar sig då andra uttryck men hämtar inte näring ifrån den jämlika mellanmänskliga relationen. Fokusgruppen lyfter fram tankar som är motsatsen till det jag själv har upplevt under min tid som yrkesverksam regissör. I min förstaårssessä *Prövande möten* (2015) skrev jag om hur avgörande det hade varit för mig att ha dialog med skådespelarna. Vid de tillfällen då repetitionsarbetena hade havererat berodde det på att dialogen hade brustit och utan dialog med skådespelarna kunde jag inte fungera utan gick istället i baklås. Jag hade en bild av hur min kontakt med skådespelarna skulle vara djup, äkta och jämlik. I en sådan relation kunde jag verka och kreativiteten forsade fram genom mina ådror. Jag fick inspiration genom kontakten med den andre. Men eftersom fungerande dialogiska relationer var nödvändiga för mig blev det totalhaveri när det omvända inträffade. Som när jag, ung och osäker, fick ett prestigefullt regiuppdrag på en av Sveriges största teatrar. I månader förberedde jag mig inför repetitionsarbetet och utarbetade ett regikoncept.¹⁷ Jag hade önskat mig en särskild skådespelare till huvudrollen. Vi två var nära vänner och hade arbetat ihop i tidigare uppsättningar som jag hade regisserat. Producenten sa ett bestämt nej till mitt förslag med förklaringen att teatern ville ha en mer etablerad skådespelare i rollen. Jag godtog det eftersom jag var ung och mån om att vara till lags med Den Stora Teatern. Det visade sig vara mitt första misstag i den produktionen. Därefter följde de övriga misstagen som fallande kaglor i en bowlingmatch. Jag ville kunna möta skådespelarna med förståelse och inlevelse och utifrån den kontakten som då förhoppningsvis uppstod skapa en föreställning. Problemet var bara att de inte ville ha den kontakten med mig. Mina försök till samtal möttes med kyla eller snarare iskyla. Ju mer jag försökte skapa en bra stämning på

¹⁶ Ibid

¹⁷ Regikoncept är den tolkning som en regissör gör i sitt förberedande arbete inför en uppsättning. Det inkluderar analys av pjäsen, hur den ska regisseras och tolkas och hur det visuella uttrycket ska vara i scenografi och kostym. Regikonceptet innehåller helhetsgestaltning av en pjäs.

repetitionerna ju sämre blev stämningen. Antingen drev de med mitt sätt att arbeta eller så ifrågasatte de det öppet med ironiska tillmälen. De var uppenbart att de inte hade tillit till mitt regisserande men det förstår jag först nu i diskussionerna med fokusgruppen. Då förstod jag det inte utan trodde att det berodde på mina egna tillkortakommanden: jag var inte tillräckligt stark, jag var inte tillräckligt intressant, jag var inte tillräckligt...allt. Men när mina informanterna börjar tala om tillit som en nödvändig förutsättning för att kunna ha en dialog framstår det plötsligt som självklart.

Johannes och Thomas har erfarenhet av att ha arbetat med samma regissör men i skilda uppsättningar. De är eniga om att den regissören är bra på att skapa arbetsklimat där alla känner sig delaktiga och betydelsefulla.¹⁸ Men för att kunna skapa tillit måste den andra också vilja ha tillit. Johannes talar om tillit som en avsikt:

Ja och tillit är också en avsikt. Det är någonting man måste vilja ha. Det kan man också fråga alla inblandade: Vill ni? För det är ingenting man kan skapa själv.¹⁹

Kanske är en dialog som brister en konsekvens av att tillit aldrig har funnits eller att den tillit som tidigare fanns har brutit.

6. Dramatikspåret

Jag vill att vi stannar upp en stund på samtalsspåret och gör en avfärd till mitt tredje spår, dramatikspåret och ser vad det kan tillföra vår dialogdiskussion. Som jag skrev i metodkapitlet utgår jag ifrån Anton Tjechovs pjäs *Tre systrar* (1903) av Lars Noréns pjäs *Personkrets 3:1* (1998). Det som tydligast skiljer de två dramatikerna åt är tiden där Tjechov²⁰ verkade under tsartiden i Ryssland cirka 100 år före Norén²¹, en av Sveriges mest spelade dramatiker internationellt sett. Båda har, i sina skilda historiska kontexter, haft en stor betydelse för teaterns utveckling under det gångna seklet. Förutom tidsaspekten finns pjäserna på varsin sida om en båge när det gäller vilka miljöer som skildras. Vid den ena änden finner vi *Tre Systrar* som utspelar sig i den ryska överklassen på landsbygden medan vid bågens

¹⁸ Fokusgrupp 161014

¹⁹ Ibid

²⁰ Anton Tjechov (1860-1904). Verksam vid Konstnärliga teatern i Moskva. Hans mest spelade pjäser är: *Måsen*, *Onkel Vanja*, *Körbärsträdgården*, *Tre systrar* (Pettersson, 1971, s.181)

²¹ Lars Norén f.1944. Poet och dramatiker. Pjäserna *Natten är dagens mor* (1982) och *Kaos är granne med Gud* (1983) blev början på hans berömmelse som dramatiker (Albert Bonniers förlag u.å)

andra ände finns *Personkrets 3:1* som handlar om utslagna människor i ett nutida Stockholm.

Båda pjäserna kännetecknas av att de är sammansatta av dels en yttre verklighet, pjäsens tid och plats, och dels av karaktärernas inre verkligheter. Karaktärerna förhåller sig till sina egna inre verkligheter, till varandra och till pjäsens yttre verklighet. Det är människor i utsatta positioner och omvälvande skeden av livet. Situationer uppstår när de måste möta sig själva i dialog eller fly. Jag har valt de här två pjäserna därför att deras respektive tematik är relevant för masteravhandlingens ämne. Utifrån det kan jag använda mig av vissa scener i pjäserna som ett sätt att spegla, understryka eller vederlägga tankegångar och analyser. De scenerna blir, precis som samtalen med fokusgruppen, ytterligare material i förståelseprocessen. Dialogen mellan karaktärerna skapar den värld som öppnar sig för publiken/läsaren. Man skulle kunna uttrycka det som att formen gestaltar innehållet genom att dialogen ger liv åt pjäsens berättelse. Det ger en ingång till begreppet i en mer strukturell mening än en innehållsmässig. I olika dialogiska uttrycksformer kan den mänskliga samvarons komplexitet och ensamhet skildras.

Tre systrar är Tjechovs gripande drama om tre systrar. Jag regisserade den när jag var 27 år och älskade pjäsen från första stund. Tillsammans med min teatergrupp skapade vi en föreställning som fick lysande recensioner och ett starkt publikt gensvar. Den har under årens lopp funnits med mig som en klangbotten, ett referensbibliotek att återvända till. Varje ny läsning av en viss scen eller akt öppnar för ytterligare tolkningar av karaktärerna och deras relationer. Tjechovs dåtid och min nutid talar med varandra. Pjäsen skildrar människor i den ryska överklassen som lever i en brytningstid när politiska förändringar blåser. Den utspelas i Tjechovs samtid och ett drygt decennium senare sveper den ryska revolutionen över landet. De tre systrarna i pjäsen, Irina, Masja och Olga, har flyttat ut på den ryska landsbygden. Deras föräldrar är döda. De saknar sitt tidigare societetsliv. En av dem är olyckligt gift. De andra två saknar mening i sina liv. Vad ska de bli av dem? De räds det som ska komma och saknar, intensivt och passionerat, det som har varit. Samtidigt bär de en längtan inom sig efter ett annat liv där någon behöver dem och där någon älskar dem. Dialogerna pulserar av det återhållna, det som inte kan sägas. Ett exempel är när Masja söker upp sina systrar. Hon är gift men har förälskat sig i Versjinin, en officer på besök i den lilla staden. Nu vill hon bikta sig:

Masja: Jag har ett behov att bikta mig, kära systrar. Min själ är nära att försmäktas. Jag biktas mig för er nu, men sedan aldrig mer och för ingen...Jag ska säga det strax...(Sakta.) Det är min hemlighet, men ni måste få

veta allt...Jag kan inte tåga...*(Paus.)* Jag älskar, älskar...Jag älskar den där människan...ni såg honom alldeles nyss. Nåja, vad är det att skämmas för. Med ett ord, jag älskar Versjinin.

Olga (försvinner bakom sin skärm): Lämna det där kapitlet! Jag hör i alla fall inte på.

Masja: Vad ska jag göra åt saken? *(Tar sig för huvudet.)* Först tyckte jag att han var underlig, sen tyckte jag synd om honom...så började jag älska honom...älska honom för hans röst, hans ord, hans olyckor, hans bågge döttrar...

Olga (bakom skärmen): Jag hör i alla fall ingenting. Vilka dumheter du än pratar, så hör jag inte.

Masja: Å, du är dum, Olga. Jag älskar – ödet har velat det så, ser du. Det blev min lott, förstår du...Och han älskar mig tillbaka...Allt det här är så underligt. Inte sant? *(Tar Irina i handen och drar henne intill sig.)*

Å, käraste du...På något sätt måste vi igenom vårt liv, men hur ska det gå med oss?...Då vi läser en roman, tycker vi att allt det där är så gammalt och självklart. Men då du själv blir förälskad, får du se att ingen vet någonting och att envar får klara sig på egen hand...Mina käraste, mina systrar...Jag har nu bekänt det för er, men hädanefter kommer jag att tåga...Jag kommer att bli som den vansinniga hos Gogol...bara tystnad...tystnad...

(Tjechov, [1903] 1979, s.75 f)

Masja håller sitt ord och nämner aldrig mer sin kärlek. I pjäsens slutscen lämnar Versjinin och de andra officerarna staden. Masja är ensam igen, fjättrad i sitt äktenskap och den ryska landsbygden. Vid hennes allra sista replik står hon tätt tryckt intill sina systrar:

Masja: O, vad musiken spelar! De går bort ifrån oss, en har gått bort för alltid, utan återvändo. Vi blir lämnade ensamma att börja vårt liv på nytt. Och vi måste leva...Vi måste leva...(...)

Olga:...Det känns om om det bara behövdes lite till för att vi skulle få veta varför vi lever, varför vi lider...Om vi bara visste det, om vi bara visste!

(ibid s.101)

Den andra pjäsen *Personkrets 3:1* av Lars Norén hade sin urpremiär 1997 och blev då ett genombrott för en ny typ av svensk dramatik.²² I Noréns tidigare pjäser är det medelklassens relationer som gisslas och deras livslögner och förvridna relationer som dissekteras. De sceniska dialogerna präglas av människor som har språkets makt i betydelsen att de kan sätta ord på sina tankar och känslor. Men i *Personkrets 3:1* handlar det inte längre om en verbal och privilegierad medelklass utan om utslagna människor. Människospillror som lever på samhällets botten i skuggan av vår värld.²³ 1997–1998 var jag anställd som Lars Noréns regiassistent i uruppsättningen av pjäsen. Vi arbetade i månader med research och den långa

²² Pjäsen var nydanande i framförallt i två bemärkelser. Dels innehållsmässigt då den skildrar utsatta och personer utan försök att psykologisera karaktärerna och dels formmässigt med den dramaturgiskt uppbrutna formen.

²³ *Personkrets 3:1* var första delen i Lars Noréns trilogi *Morire de classe* (Albert Bonniers förlag u.å)

repetitionsperioden med skådespelarna blev en djupdykning i ett Norénskt universum av narkomaner, alkoholister, prostituerade, hemlösa och psykiskt sjuka. Pjäsen var så omfångsrik, språket forsade fram över sidorna i det digra manuset. När föreställningen till sist hade premiär var speltiden 6,5 timmar. Den långa tiden gjorde att både skådespelare och publik nästintill blev förflyttade in i den värld som gestaltades. I den världen skedde många saker samtidigt på scenen. Publiken fick välja vad de ville fästa uppmärksamheten på. Om de till exempel iakttog en scen mellan två narkomaner vid den ena kanten av scenen var det svårt att se och höra de prostituerades dialog vid andra kanten. Ovanför publikplatserna hängde en stor banderoll ”Alla kan inte se allt”. Genialt i sin enkla dubbeltydighet.

Karaktärerna i *Personkrets 3:1* lever, inte vid kanten av ett stup, utan i stupet. De har ramlat ner och slagit sig för länge sedan. Dialogerna är sönderhackade och fragmentariska och drar oss in i en värld vi knappt kunde ana finns. Spelplatsen är de offentliga rummen. Centrala platser i Stockholms innerstad där utslagna ofta befinner sig men som vi andra gärna undviker. Karaktärerna talar med sig själva, med varandra, förbi varandra och med oss i publiken. Oavbrutet. En aldrig sinande dialogisk ström av ord. På en nivå i pjäsen händer ingenting då deras trasiga liv bara fortgår. På en annan nivå händer allt eftersom skådespelarnas gestaltning levandegör deras inre. Med ett nära på absolut gehör får dramatikern oss att lyssna på de som inte brukar bli lyssnade på.

En av karaktärerna är *Den schizofrene* som finns med i hela pjäsen och som nästan uteslutande talar med sig själv, om sig själv. Det finns inget filter mellan honom och oss utan allt är rakt ut, som om vi såg in i hans febriga hjärna. Det han säger relaterar oftast inte till vad som händer runt omkring honom på scenen utan relaterar istället till hans inre liv. Ibland kan en förflugen fråga få honom att börja tala:

Den schizofrene: Det är en bok om min pappa. Jag står så här nära nu. Han sitter på psyket också, som jag gjorde då. Det är nog ärflikt. Dom tror att allting är ärflikt nu, jag vet inte om dom bara säger det, om man är blyg eller framåt och ful och så. Jag är nog schizofren för att jag är så ful. Jag är nog psykiskt sjuk för att jag är så ful, då kan det vara någonting med generna man har ärvt. Vi satt på samma psyke, fast i olika länder, det var 1989, tror jag, jag tror att han satt – på en avdelning för äldre, men dom var inte äldre där än där jag var, men det var ju för att han satt där, och jag ville inte träffa honom så mycket, jag har lite svårt att hålla reda på det där med tiden, men det behöver man inte göra. Det är ju modernt att man inte ska leva så stressat och ha så stor kalender med mycket att göra som var populärt ett tag, nu ska man liksom inte vara slav under tiden utan ägna sig åt sina privatintressen och umgås. Men nu säger dom att jag ska komma till Enskede, om dom har inte lagt ner det, för det sa dom att dom skulle göra. Då kan jag inte hälsa på honom, för dom har inte råd med skjuts dit med alla neddragningar och allt. Det är bättre för mig...Men ibland är det smart att vara blyg och

försiktig...som Johnny Depp och Matt Dillon...Men det är inte smart att vara ful...Men om det inte finns en plats där kanske det finns en plats för mig själv någonstans. Det kanske finns en plats i Orion eller Andromeda. Där finns ju gott om plats (Norén, 1998, s.32 f)

En annan karaktär vars inre är vidöppet mot oss i publiken är poeten *Anna*. Hon har fått en diktbok utgiven men när vi möter henne i pjäsen har hon tappat fotfästet och är inne i en manisk fas. I slutet av akt II vänder hon sig direkt till publiken:

Anna: (Går runt alldeles ensam i det stora rummet, rädd som ett djur. Går sedan runt, får syn på människor i publiken)...Är du här, är du här mamma? (Liten paus) Nej, det är inte du...nej, det var inte hon, men ni är väldigt lika, jag tyckte ni var väldigt lika först, men nu ser jag ju...ni är inte alls lika...förlåt...hur kunde jag tro att det var hon...(Får syn på någon annan) Är du ledsen? Ska jag komma och sitta hos dig, vill du komma ner...vi kan sitta och prata en stund...jag är en människa. Är du också en människa? Gråt då, gråt då...sätt igång och gråt...gråt för fan för att du är människa...gråt över kärlekens död och hela skiten...visa att du är människa...Är du en människa? Har du älskat nån... (ibid s.185)

Pjäsen har också genomgående ett metaspår om teater och skådespeleri. Det uttrycks genom att karaktärerna i vissa scener har dialoger om teatern som konstform samtidigt som de spelar teater. Poeten *Anna* fortsätter att rikta sig till publiken i sin fråga om teater:

Anna: Varför går du på teatern? Tror du att teatern kan förändra samhället? Eller går man på teatern för att slippa förändra samhället? Är det verkligen bra att spela en sån här pjäs? Finns det inte nog med ångest redan...Man går bara hem och gråter en skvätt och sen är allt som förut, eller hur? (ibid s.185)

Det här är ett exempel på hur karaktären *Anna* distanserar sig från en psykologisk realism och istället ser utifrån på pjäsen hon medverkar i. Teaterregissören och dramatikern Bertold Brecht²⁴ skulle ha kallat det för en Verfremdungseffekt,²⁵ där skådespelaren distanserar sig från pjäsens handling, kliver åt sidan för att bryta en fiktion och visar publiken att hon är en skådespelare som arbetar. Det är ett sätt att motverka en för stor känslomässig inlevelse i det som händer på scenen. Ett annat exempel på hur *Personkrets 3:1* ger en blinkning åt teatern som konstform är den karaktär som i pjäsen heter *Skådespelaren*. Han är på glid, dricker och missbrukar och talar om alla teater- och kulturprojekt som aldrig blev av. I en scenerna försöker *Skådespelaren* förklara hur han tänker för karaktären *Den unge*, samtidigt sitter

²⁴ Bertold Brecht (1898-1956). Tysk dramatiker och regissör. Skapare av den episk teatern. Brecht har bland annat skrivit pjäserna *Tolvskillingsoperan* (1928), *Mutter Courage och hennes barn* (1939), *Den kaukasiska kritcirkeln* (1945) (Pettersson, 1971, s.204)

²⁵ Verfremdungseffekten är ett teatralt grepp som handlar om att distansera publiken ifrån det som händer på scenen genom att bryta fiktionen av känslomässig inlevelse. Istället ska publiken förstå vad som händer och varför det händer. Publiken blir, genom Verfremdungseffekten, medveten om att det är teater och inte verklighet (ibid s.205)

hallicken *Heiner* och sover på en bänk intill:

Skådespelaren: (...) Det är inte teater, förstår du. (*Liten paus*) Det är nåt annat. (*Liten paus*) Det är människan...Jag tror...Jag tycker att skådespelare, dom är inte gudar, men dom är änglar som kommer ner från Gud för att berätta för människor. Att berätta om livet och jorden – Gud talar igenom deras munnar...Och det finns goda änglar och onda änglar med, och nu är dom ju på en hård arbetsmarknad, och dom kan inte få änglalöner...Hur hög lön ska en ängel ha, dom måste slåss för att överleva och klara sig. Och alla klarar sig inte, nåra är för känsliga, och då går det Gud vill säga sönder i deras munnar, i deras kroppar.

Heiner: (*Vaknar till, reser sig, går fram till dom, tar hårt om Skådespelaren och knuffar honom i väggen*) Du snackar och snackar så nu håller du käften! Nu ska du hålla käften!

Skådespelaren: (*Lågt*) Ja, vad då...Jag har inte gjort nån nåt.

Heiner: Håll käften (...)

Skådespelaren: Vad då? (*Liten paus. Ser på Den unge*) Vad är det?

Heiner: Fan. Fan. Fan. (*Liten paus*) Nu håller du käften. (*Paus*) Jag mår inte bra. Det var nåt jävla skit jag fick. (*Pekar på sitt huvud*) Det händer nåt här. Vad är det för nåt? Jag vet inte vad jag gör.

Skådespelaren: (*Till den unge*) Han snackar bara för att visa att han inte är nåt djur.

(Norén, 1998, s.148)

6.1 Yttre och inre dialog

Hur förhåller sig teaterns dialoger till det Bachtin skriver om dialoger? Vi har tidigare varit inne på att Bachtin gör en distinktion mellan yttre och inre dialoger. Han formulerar det som att den inre dialogen, som han också kallar mikrodialogen i Dostojevskijs romaner, handlar om två slags samtal. Det är dels när en karaktär för ett samtal med sig själv och dels när han i det samtalet införlivar röster som egentligen är utanför honom själv. De yttre rösterna blir på det sättet en del av den inre samtalet. I den inre dialogen kan de samtal äga rum som inte kan föras i den yttre dialogen (Bachtin, 2010 s.290). Det handlar oftast om ofullständiga och kluvna röster som drabbar samman i den polyfoni som utmärker romanerna. Rösterna som kommer till tals är inte monologer med syfte att skildra olika genomtänkta ståndpunkter i en diskussion. Tvärtom utgör rösterna brustna stämmor med motsättningar inom och mellan sig men som trots det bildar en mångstämmig helhet. Den polyfona romanen siktar inte till att nå en enighet. Istället söker Dostojevskij att, ur en karaktärs inre motsägelse, skapa två människor som ett sätt att dramatisera motsägelser och synliggöra komplexiteten i handlingen. Bachtin skriver att karaktärerna på det sättet blir tvungna att samtala (och i ett avseende möta) sitt alter ego, sin dubbelgångare, sin karikatyr et cetera. De inre rösterna gestaltas inför varandra och konfrontationen sker i ett samtida ögonblick i rummet. Det som sker i det ögonblicket kallar Bachtin för samexistens. Han betonar att det som äger rum i en

samexistens måste vara väsentligt annars händer det inte. Men hur vet man vad som är väsentligt? Hur kan man skilja vad som är väsentligt från det oväsentliga? Vem kan avgöra det? Bachtin menar att svaret beror på hur en karaktär upplever det som inträffat. Det oväsentliga är det som antingen tillhör det förflutna eller en framtid, men framförallt är det inte närvarande för karaktären. Det meningsfulla och väsentliga avgörs av hur närvarande något är *inom* karaktären. Det blir utgångspunkten för ett scenario i en samexistens där de olika, kluvna rösterna i mikrodialogen utspelas. Det som sker äger rum i ett nu (ibid s.38 f).

Här ser jag en parallell till det som jag skulle vilja kalla den *dialogiska monologen* inom teatern. Bachtin använder ett snarlikt begrepp, *dialogiserad monolog*, när han skriver om *Bröderna Karamazov* och Ivan Karamazovs tal om Guds ansvar för hur världen är beskaffad (ibid s.302). Det avsnittet som Bachtin syftar på har en koppling till det avsnitt om teodicéproblemet som jag skriver om i kapitel 4 (Teorispåret – den dialogiska människan s.17). Även här försöker Ivan, genom en målande beskrivning, problematisera kristendomen och visa på sina tvivel. Han berättar en historia för Aljosja som handlar om att Jesus återuppstår på 1500-talet i Sevilla och där möter Storinkvisitorn (Dostojevskij, 1986, s.274 ff). I berättelsen ser Storinkvisitorn till att Jesus blir fängslad eftersom människorna enligt honom inte klarar av den frihet Jesus för med sig. Ivans historia innehåller en dialog mellan Jesus och Storinkvisitorn, den kallar Bachtin för en dialogiserad monolog. Anledningen till begreppet hos Bachtin kan vara att Jesus aldrig svarar Storinkvisitorn. Han är där och han lyssnar men svarar inte.

I min innebörd av dialogisk monolog lägger jag in en delvis annan betydelse. Ett utmärkande drag för den psykologiska teatertraditionen är att monologer ofta används för att skildra en karaktärs vändor, dubier eller inre dramer. Därför kallar jag den typen av monologer för dialogisk, en form av Bachtinska mikrodialoger som utspelar sig på scenen. Det som är väsentligt och närvarande inom karaktären, för att använda Bachtins uttryckssätt, levandegörs i den dialogiska monologen. Han/hon för ett samtal med sig själv och sina inre röster och samtidigt är monologen dialogiskt riktad till publiken. *Personkrets 3:1* är en sådan pjäs där flera av karaktärerna har inre verkligheter som flödar av tankar och röster. Till exempel i den scenen när poeten *Anna* berättar om sin familj. Hon befinner sig bland andra utslagna på en offentlig plats i Stockholm och även om de är på samma geografiska plats är var och en av dem inneslutna i sitt eget universum. Vem talar hon till? Det är en dialogisk monolog. En mikrodialog.

Anna: Sitter och gungar i hammocken och dricker kaffe. Den var vit. Kuslig, på något sätt. Vi hade den i trädgården (*skrattar*) så klart. Ett runt bord av plast och tre plaststolar och en hammock. Och alla är skuggor. Jag med. Två i hammocken...kanske tre. Gungar fram och tillbaka. Men vi är skuggor. Mjuka skuggor. Dom vill ha in mig på Sabb eller var som helst faktiskt. Bara dom blir av med mig. Det är min pappa som har bett dom, min mamma vet inte vad hon vill, det är pappa som tycker att det är bäst för alla och hon gör som han säger. Jag har ringt till honom och sagt att jag har bytt namn nu, jag heter nåt annat nu, men han vill bara ha reda på var jag är: Var är du, var är du, säg var du är så kommer vi och hjälper dig, stanna där, skulle det inte vara skönt med lite rena kläder, du kan inte gå omkring så där, vi längtar efter dig (*Hotfullt*) vi älskar dig. Så jag kan bara säga tre meningar sedan måste jag lägga på. Han tror att det hjälper med terapi, men det gör det inte. Vad menar dom med hjälp? Jag är emot terapi och mot dom som är mot terapi. Dom säger att jag kommer att vara död om ett år om jag inte får medicin. Min kropp kommer inte att orka längre. Dom säger att min hjärna producerar för mycket dopamin, det kan ju dom säga, som gör att jag inte kan leva normalt. Jag har telefon och bostad och allting men jag kan inte vara där nu (...) Jag vet inte om jag ska hålla på med Simone Weil längre. För då börjar alla andra också (...) Men dom har ju inga egna stora upplevelser så dom måste ha andras blod hela tiden.

(Norén, 1998, s.115 f)

Ingen av de andra karaktärerna lyssnar på henne. Istället följer repliker simultant mellan den karaktär som kallas *Direktören* och *Anna*. De talar varken till eller med varandra men ändå samtidigt. *Direktören* är en man som har lämnat ett välbärgat liv och nu drar omkring på gatorna i sorg efter att hans dotter har tagit livet av sig.

Direktören: (Sätter sig, hukande) Nej. (Ser hur rocken släpar på det smutsiga golvet, lyfter upp den, försöker hålla den uppe)

Anna: Det är så himla löjligt.

Direktören: (...) Ja, nej man sitter bara och väntar på att någon...någonting ska lyfta upp en och bära iväg en och kasta en nånstans...så är man borta. När hon var sju år gjorde vi en resa till Comosjön. Hon talade alltid om hur vackert det var. Bergen, det mjuka vattnet...Och hon sa, antagligen på skämt, att när jag dör vill jag bli begravd där. Så det sista jag kunde göra för henne var att resa dit och sänka urnan i vågorna.

Anna: Ja, jag vill inte ha nån pappa. Jag vill inte ha nån man mer. Det är männen som har förstört mitt liv. Tack.

Direktören: Men om jag bara går omkring och går och går och inte stannar så försvinner hon lite. Då tänker jag inte. Det är det som är så skönt (...) Man lever ju inte. Man är inte död heller. *Står alldeles stilla.* Man bryr sig inte om hur människor tittar på en eller låter bli att titta. Det gör ingenting. *Liten paus.* Så jag har kanske aldrig mått så bra som jag gör nu. Det är inget fel på mig. Jag är inte psykiskt sjuk på något sätt...Jag vill bara inte vara med längre...Men det värsta är att man måste var med... på ett eller annat sätt...

Anna: Jag har ingenting som jag vill ha.

(ibid s.116 f)

Annas mikrodialog flätas in i Direktörens repliker på ett polyfont sätt. Precis som Bachtin beskriver att den polyfona romanen med olikartade stämmorna bildar en helhet, så bildar Noréns brustna stämmor också en helhet. Men rösterna är inte samstämmiga utan mångstämmiga och motsägelsefulla och även om karaktärerna inte talar med varandra relaterar ändå det de säger till varandra. Anna talar om sin pappa som inte vill lämna henne ifred. Direktören talar om sin dotter som har lämnat honom för gott. En dotter om en far. En far om en dotter.

6.2 Monolog eller dialog

Det är dags att vi för en stund går tillbaka till samtalsspåret och fokusgruppen. Mitt andra möte med dem väntar och denna gång ska vi diskutera Bachtins dialogbegrepp och den polyfona berättelsen. Jag börjar med att presentera huvudtankarna i *Dostojevskijs poetik* och den distinktion Bachtin gör mellan monolog och dialog. Det utvecklar sig till ett intressant samtal där mina informanter delvis ifrågasätter och problematiserar distinktionerna. Johannes formulerar att en monolog alltid riktar sig *till* någon, och att den därför, i en egentlig mening, inte är en monolog. Han exemplifierar med den kända monologen ”Att vara eller inte vara” av Hamlet i Shakespeares pjäs *Hamlet*. Johannes syftar på att när Hamlet har sin monolog så talar han inte innesluten i en isolering utan har faktiskt en dialog i sin monolog:

Men den (*karaktären Hamlet, min komm.*) talar ju med någon och argumenterar. Vad ska jag göra? Ska jag vara eller inte vara?²⁶

Det betydelsefulla är istället *vart* vi riktar det vi säger och till *vem* vi riktar oss. Johannes berättar om den polske absurdistiska dramatikern Slawomir Mrozek (1930-2013) vars pjäser han arbetade med på sin skådespelarutbildning. Mrozek menade att det bara finns fyra riktningar som vi kan förhålla oss till. Det är riktningen till sig själv, till den andre, till publiken och till Gud.²⁷ Fyra dialogiska riktningar där alltså även monologen, riktad till sig själv, är en riktad dialog. Det synsättet skulle man kunna exemplifiera med scenen med Anna i *Personkrets 3:1* (se s.38). Ur en aspekt är det en monolog – i bemärkelsen att *en* person talar – men ur en annan aspekt är det en dialog. Karaktären har tre av de fyra riktningar som Mrozek talar om. Hon riktar sig dels till sig själv, dels till den andre (pappan) och dels till publiken.

²⁶ Fokusgrupp 161014

²⁷ Ibid

Johannes påpekar också i vårt samtal att man aldrig i förväg kan veta om en monolog verkligen är en monolog i bemärkelsen att en person pratar på utan att någon svarar. Publiken kan aldrig veta längden på en replik. Inte heller i livet utanför teaterns värld vet vi om, och i så fall när, en annan person kanske bryter sig in i ett ordflöde. I samtalet med fokusgruppen dyker det upp ett förslag på en ny definition av begreppet monolog: att prata på utan hänsyn. Johannes talar om det som en hänsynslöshet eftersom den som pratar på ofta inte tar hänsyn till varken sammanhanget eller kontexten.²⁸

Om man fortsätter tankegången uppstår frågan: Vad är det som brister? Skulle man kunna se det som en oförmåga att lyssna? Att en person som har en monolog varken lyssnar in eller väntar in reaktioner från den eller de andra. De som inte blir hörda utgör sammanhanget för monologen men förblir ändå tysta och ohörda. Å andra sidan kan dialoger ge ett sken av att båda parter blir förstådda medan det i själva verket förhåller sig tvärtom. Konvensen styr så att samtalen är som om vi förstod varandra, som om vi har en dialog, medan vi själva verket oavbrutet talar förbi varandra. Vi vill tro att vi talar om samma sak och förstår varandra.

Johannes: Och ibland kan jag se på studenterna när dom pratar: ”Och det är så här” ”Ja, precis!” men så hör jag att man säger olika saker men man kommer överens om att man är överens, fast man inte alls är det.

Bodil: Så bekräftar man varandra.

Johannes: Ja, och man har sagt helt olika saker. Som jag tror att det också kan vara i en tvåsamhet också ibland. Där man är *som om* (min kursivering), man är överens men när möts man egentligen? Har man verkligen förstått den andre? När är man överens om ett minne eller en händelse? Hur var det egentligen? För vi drabbas olika av det och vi minns det på olika sätt.²⁹

Kanske är skendialoger lika missledande som när den som har en monolog tror att han/hon har ett samtal. I Tjechovs dramatik kan det för en läsare te sig som skendialoger och monologer. I *Tre systrar* talar karaktärerna stundtals med varandra men oftare förbi varandra men än sak är säker och det är att de talar hela tiden. I skenet av att inget händer drabbas de av omvälvande händelser. De förtvivlar, älskar besinningslöst, blir ruinerade, dör och allt är beskrivet i scener som vilar som en sval hand över karaktärernas livsöden. Men till skillnad från *Personkrets 3:1* där de inre dialogerna sprakar i replikerna, visar inte replikerna *Tre systrar* lika mycket i det verbalt utsagda utan det kan uttryckas först i skådespelarnas gestaltning. Där får de liv och deras känsloliv och inre dramer visas i sceniska uttryck. Orden behöver bli kropp för att kunna leva. Ett exempel är en scen mellan Masja och Versjinin, gifta

²⁸ Fokusgrupp 161014

²⁹ Ibid

på varsitt håll men likväl djupt förälskade i varandra. I en laddad scen möts de en kväll i ett av husets salonger. Utanför viner stormen. Ingen av dem vill gå hem fast de vet att de borde. Deras dialog glider över från att vara en skendialog till att de finner ord på det som finns mellan dem.

Versjinin:(...) Varje ryss utmärker sig genom sina utomordentligt upphöjda tankar, men kan ni säga mig varför han i det levande livet inte når högre än han gör? Varför?

Masja: Ja, varför?

Versjinin: Varför plågas han av sina barn, sin hustru? Och varför plågas hustru och barn av honom?

Masja: Ni är inte riktigt på humör idag?

Versjinin: Kanske det. Jag har inte ätit middag idag, inte ätit någonting alls sen i morse. Ena av mina döttrar är lite krasslig, och när nån av mina flickor blir det, grips jag av en sån oro och mitt samvete plågar mig för att de har en sån mor. Ack om ni hade sett henne idag! Alltihop gällde bara bagateller. Men vi började okväda varann strax efter sju i morse och klockan nio smällde jag i dörren och gick min väg. (Paus) Jag brukar aldrig tala om det här och det är underligt, ni är den enda jag beklagar mig för. (Kysser hennes hand) Var inte ond på mig. Jag har ju ingen annan än er, ingen...(Paus.)

Masja: Så det viner i kakelugnen. Kort före fars död ylade det i skorstenen hemma hos oss. Det är alldeles sant.

Versjinin: Ni tror på varsel?

Masja: Ja.

Versjinin: Det är besynnerligt. (Kysser hennes hand.) Ni är en storartad, en härlig kvinna. Storartad, härlig! Det är skumt här men jag ser ändå glansen i era ögon.

Masja: (sätter sig på en annan stol): Här är ljusare...

Versjinin: Jag älskar, älskar, älskar...Jag älskar era ögon, era rörelser, som jag ser för mig i mina drömmar...Ni är en storartad härlig kvinna!

Masja (skrattar sakta): När ni säger så där till mig, är det någonting som får mig att skratta, trots att jag är rädd. Men upprepa det inte, jag ber er...(Halvhögt.) Nåja, förresten, säg det bara, det gör mig detsamma...(Döljer ansiktet i händerna.) Allting gör detsamma. Men nu kommer de, tala om någonting annat...

(Tjechov, [1903] 1979, s.40 f)

I vårt resonemang framgår hur svårt det kan vara att precisera vad som är dialog respektive monolog och att det till stor del beror på den konstnärliga uttrycksformen. Bachtin använder ordet *sujett* och avser en litterär teknik som används för att skildra en berättelse. Han skriver om den särskilda *sujettkompositionen* som utmärker Dostojevskijs romaner (Bachtin, 2010, s.123 ff). Frågan blir då: Vilken *sujett* är bäst lämpad för att gestalta berättelser om den mångstämmiga, ofullständiga människan i dialog med sig själv och andra? Är det romankonsten, poesin, filmen eller på teatern? Och går det överhuvudtaget att ställa frågan? Den polska kulturjournalisten och litteraturhistorikern Zbigniew Podgorzec intervjuade

Bachtin 1971 och ställde frågor om Dostojevskijs polyfona romaner. Bachtin fick en fråga om hur han ser på scen- och filmkonstens möjligheter att gestalta romanerna. Det framgår att han inte tror de konstformerna om att kunna återge den polyfoni av röster som Dostojevskij skildrar men att de möjligtvis kan tjäna som en ingång till att läsa romanerna. Bachtin beskriver teatern som monologisk och att ett drama alltid monologiserar eftersom konstformen inte förmår skildra romanernas mångstämmiga och motsägelsefulla värld (Podgorzec, 1971, s.347).

Jag håller inte med Bachtin om att teatern är en monologisk konstform om man med monologisk menar att den bara har en riktning. I Stenshälls avhandlingsplan, som jag nämnde i forskningsöversikten, för han ett resonemang om Bachtins dialogfilosofi. Där framkommer det att Bachtin ser på ett konstverk som ett dialogiskt mellanrum där konstnären och betraktaren kan mötas. Bachtin talar om en estetisk aktivitet där de möts i det estetiska objektet (Stenshäll, 2011, s.48). Jag menar att det öppnar upp för ett tänkande som handlar om *hur* vi gör konst, *hur* vi söker skapa en dialog med betraktaren/publiken. Visst kan vissa dramer vara enkelspåriga i bemärkelsen icke-dialogiska och måna om att föra fram ett budskap, ett sätt att se och tolka världen. Men jag ser teatern som i sina grundläggande beståndsdelar dialogisk och att det även inkluderar monologer i dramatiska texter.

Dialogen i den västerländska teatern har utvecklats ifrån de antika grekiska tragedierna på 500-talet f.Kr. Till en början bestod tragedierna av en kör och en körledare som med dans, sång, musik, recitation framförde verk i samband med Dionysosfesterna i Aten.³⁰ Det hela utvecklades sedan succesivt genom att skådespelare införlivades i verken. Dramatikern Thespis var den första att ställa en ensam man på scenen och låta denne ha en dialog med kören och med körledaren. Skådespelaren hade gjort sin entré. Perspektivet försköts då från att en händelse återberättades till att dramat gestaltades i ett sceniskt nu. Drama i betydelsen gestaltad handling. Människan trädde fram genom att en dialog uppstod med kören och körledaren. Utvecklingen fortsatte med att dramatikern Aischylos (525-456 f.Kr.) införde en andra skådespelare och följdes av Sofokles (497-406 f.Kr.) som introducerade den tredje skådespelaren (Ziefelt, 1979, s.11 ff). Processen visar på betydelsen av att det behövs flera personer i ett drama för att kunna skildra komplexiteten i mänskligt handlande. Hade dramat bara behövt vara en megafon för ett ställningstagande hade det kunnat räcka med den grekiska

³⁰ Dionysosfirandet uppstod i samband med kulterna kring guden Dionysos ca 600 f.kr. Inom Dionysoskulten växte satyrspelen och tragedierna fram (Ziefelt, 1979, s.9 f)

kören och dess körledare. Men nu behövde dramatikerna skådespelare och dialoger mellan människor för att kunna undersöka och skildra den sceniska tillvaron. Utvecklingen i de grekiska tragedierna ledde också till att det mänskliga perspektivet och reaktionerna på händelser fick en allt större plats. Fler och fler röster och infallsvinklar kom till tals.

Ingela Josefson har i sin undervisning i Praktisk Kunskap på Nord universitet använt sig av Sofokles drama *Antigone*, som hon också skriver om i *Läkarens yrkeskunnande* (1998). Hon använder den som ett exempel på ett moraliskt dilemma där det inte finns en entydig sanning om vad som är det rätta handlandet i en svår situation (ibid s.75 ff). Antigone gör revolt mot sin morbror, Kung Kreon och de regler som gäller i samhället. Konsekvenserna blir ödesdigra. Den konstnärliga utmaningen ligger i *hur* dramats konflikter om lojalitet gestaltas. Om man gör en ensidig tolkning av pjäsen framträder inte den flerstämmighet och de etiska dilemman som ryms i dramat. Men om man däremot djupdyker i texten kan man i en scenisk gestaltning lyfta fram de olika rösterna som likvärdiga och fortsatt motsägelsefulla.

I mina ögon fungerar intressant dramatik på det sättet. Människan träder fram först då hon är i dialog med andra och en isolering bryts. Bachtin formulerar i intervjun med Podgorzec hur han ser på konstnärligt arbete och jag ser den formuleringen också som en definition av teaterkonsten: ”Varje människa är isolerad, och kan inte rymma allt. I det konstnärliga arbetet kommer denna människa, om man får säga så, att radera sin isolering och ta gestalt i andra människor” (Bachtin, 2010, s.345).

6.3 Vändpunkter

Ytterligare en central tankegång hos Bachtin är att Dostojevskij framställer människan i ögonblick av kris, när hon står inför en avgörande vändpunkt i sitt liv. Hon befinner sig på tröskeln till ett sista beslut som kan komma att bli livsavgörande (Bachtin, 2010, s.77). Här ser jag en koppling mellan Bachtins tankar kring Dostojevskijs poetik och den betydelse som vändpunkter har i dramatik. Vändpunkter i en dramaturgisk båge har den funktion som ordet säger, det vill säga att vid den punkten vänder dramat. Från och med nu utvecklas handlingen åt ett annat håll än vad den gjorde innan vändpunkten. I *Om diktkonsten* skriver Aristoteles om vändpunktens betydelse i det tragiska dramat. Han formulerar hur en fulländad tragedi bör vara konstruerad och vilka dramatiska komponenter som är avgörande för att ett drama ska nå sin fulla potential. Texterna som finns kvar i *Om diktkonsten* är fragmentariska och den andra

delen av boken som skulle behandla komedin är försvunnen. Likväl har hans tankar om tragedins beståndsdelar haft en oerhörd betydelse i den genom historiens gång pågående diskussionen om dramatik som konstform. Aristoteles beskriver hur en tragedi efterbildar människors handlingar – den återberättar alltså inte ett händelseförlopp utan visar människor som agerar.

Tragedin är alltså en efterbildad handling av en allvarligt syftande, i sig avslutad handling av ett visst omfång; på ett utsmyckat språk, varierat med hänsyn till karaktären av tragedins olika partier; en efterbildning genom handlande människor, inte genom berättande framställning, fullbordande genom medlidande och fruktan en rening av sådana känslor. (Aristoteles s.32)

Aristoteles använder begreppet fabel, som är den kombination av händelser som tragedin visar och där de två viktigaste komponenterna är igenkännande och peripeti (ibid s.34). Peripeti är det grekiska ordet för vändpunkt. I tragedin handlar det om en vändning av handlingen från lycka till olycka. Det är nära sammankopplat med igenkänning då karaktären, vid peripetin, svänger från okunnighet till vetskap. Plötsligt förstår han/hon något väsentligt med full kraft och hela händelseförloppet gör en omsvängning. Ett av det mest kända exemplet är när Oidipus i Sofokles pjäs *Oidipus* förstår att han har dödat sin far och gift sig med sin mor. Kunskapen lamslår honom och han sticker ut sin ögon. Den inlevelse som åskådaren har med huvudpersonen (som är den som drabbas av olyckan) väcker känslor av både fruktan och medlidande. Fruktan för vad som kan hända och ett medlidande med det lidande som huvudpersonen måste utstå. Aristoteles skriver att det publiken upplever leder till en rening. Det grekiska ordet för rening är katharsis och det är ett omvittnat svårt begrepp att definiera. Arne Melberg skriver i förordet till Jan Stolpes översättning av *Om diktkonsten* (1994) att det inte framgår hos Aristoteles vad det är som ska renas och hur. Är det när åskådaren känner fruktan och medlidande med karaktären i pjäsen som en rening uppstår? Är den intellektuell och/eller emotionell? Kan man tänka sig en rening inne i dramat? (ibid s.18).

Om vi ser på Noréns *Personkrets 3:1* och Tjechovs *Tre systrar* är de inte tragedier i en aristotelisk mening. Men ändå har båda pjäserna, trots sina olika berättarstrukturer, beröringspunkter med den aristoteliska dramaturgin. Det gäller framförallt vändpunkter och ibland bara möjliga vändpunkter, där en omsvängning kunde ha skett men som inte skedde. Tjechov kallar *Tre systrar* för ett drama i fyra akter. Karaktärerna uttrycker sig balanserat i en vacker språkdräkt. De är på samma gång melodramatiska och kontrollerade. Det viktiga som händer mellan dem finns under replikerna, i det tysta brinner det som inte kan utsägas. I akt IV finns en scen där en möjlig vändpunkt uppstår i tystnaden mellan två repliker. Just i det

momentet avgörs en fråga om liv och död för en av karaktärerna. Det är Irina och Tusenbachs slutscen. Irina är den yngsta av de tre systrarna och Tusenbach är officer och vän i familjen. Sedan pjäsens början har han varit förälskad i Irina. Till slut har hon sagt ja till att gifta sig med honom. Hon tar sitt beslut trots att hon inte är förälskad i honom, som om livet inte skulle kunna erbjuda henne en bättre möjlighet än det äktenskapet. Irina har fogat sig i hur livet blev. I deras slutscen möts de i en av salongerna.

Tusenbach: Käraste, jag kommer strax tillbaka.

Irina: Vart ska du ta vägen?

Tusenbach: Jag måste in till stan ett tag, men sedan ska jag genast...Jag måste följa med kamraterna.

Irina: Det är inte sant...Nikolaj, varför är du så tankspridd idag? *(Paus.)* Vad var det som hände igår utanför teatern?

Tusenbach: (med en otålig rörelse): Om en timme är jag tillbaka och stannar hos dig. *(Kysser hennes händer.)* Jag kan aldrig se mig mätt på dig...*(Ser henne i ansiktet.)* Det är nu fem år sen jag blev förälskad i dig, men ännu har jag inte kunnat vänja mig vid det, och jag tycker bara du blir allt vackrare. Ditt praktfulla, härliga hår! Och dina ögon! Jag för dig härifrån imorgon, vi ska arbeta, vi ska bli rika, mina drömmar ska få nytt liv. Du kommer att bli lycklig. Är bara en sak som fattas, en enda – du älskar mig inte!

Irina: Den saken lyder inte min vilja! Jag blir din hustru, jag ska bli både trogen och undergiven, men kärleken fattas, vad kan jag göra åt det? *(Brister i gråt.)* Jag har inte älskat en enda gång i mitt liv. Å, jag har drömt så mycket om kärlek, jag har gjort det länge, dagar och nätter, men min själ är som en dyrbar flygel som står låst med nyckeln borttappad. *(Paus.)* Du ser så orolig ut?

Tusenbach: Jag har inte sovit på hela natten. I mitt eget liv finns inget så hemskt att det kan förstöra min ro, men denna borttappade nyckel marterar min själ och låter mig inte få sova. Säg mig någonting. *(Paus.)* Säg mig då någonting!...

Irina: Men vad? Vad ska jag säga? Vad?

Tusenbach: Vad som helst.

Irina: Sluta då med det där! *(Paus.)*

Tusenbach: (...) Jag måste gå, det brådskar...Se där har ett träd torkat ut, men fortfarande vaggas det för vinden med de andra. Precis likadant känner jag det, att om jag dör, så kommer jag ändå att vara med i livet på ett eller annat vis. Farväl, käraste...*(Kysser hennes händer)* Dina papper, som du har gett mig, ligger på mitt bord under kalendern.

Irina: Jag följer med dig.

Tusenbach: (oroligt): Nej, nej! *(Avlägsnar sig hastigt, vänder sig om i allen.)* Irina!

Irina: Ja?

Tusenbach (vet inte vad han ska säga): Jag har inte druckit kaffe idag. Säg till att de kokar åt mig...*(Skyndar bort.)* (Tjechov, [1903] 1979, s.91f)

Scenen bär en dubbeltydighet som är typiskt för Tjechovs författarskap. Å ena sidan säger karaktärerna rakt ut vad de känner och tänker som exempelvis Tusenbach vid: *Är bara en sak*

som fattas, en enda – du älskar mig inte! Och Irinas svar: *Jag har inte älskat en enda gång i mitt liv.* Å andra sidan balanserar scenen mellan liv och död som strömmar under replikerna. Tusenbach ska åka iväg för att duellera mot en av de andra officerarna, Soljonyj, som har utmanat honom på en duell. Han berättar det inte för Irina. I pjäsen framgår inte vad som har hänt mer än att det nämns att de två har grälat om henne. Soljonyj är också förälskad i Irina. Tusenbach kommer aldrig tillbaka utan blir skjuten till döds i duellen. Går det att utläsa någonting av det i scenen? Säger det något som förebådar det? Offrade han sig med vilja i duellen för att Irina inte älskade honom? Det är en fråga som regissör och skådespelare måste ta ställning till i en uppsättning av pjäsen. Vad som i alla fall är tydligt i scenen är att det är någonting Tusenbach inte säger. Kanske skulle han vilja säga något han inte förmår uttrycka i ord.

Tusenbach: (oroligt): Nej, nej! (Avlägsnar sig hastigt, vänder sig om i allen.) Irina!

Irina: Ja?

Tusenbach (vet inte vad han ska säga): Jag har inte druckit kaffe idag. Säg till att de kokar åt mig...

(Skyndar bort.) (ibid s.92)

Det mellanrum jag syftar på är den korta paus som inträder efter det att han ropar: *Irina!* Hon svarar: *Ja?* I den korta, korta stund av tystnad som sedan följer kan man tolka det som att Tusenbach bestämmer sig för att leva eller dö. I scenanvisningen står det: *(vet inte vad han ska säga)* sedan följer repliken: *Jag har inte druckit kaffe idag. Säg till att de kokar åt mig.* Vad hade han tänkt säga istället för att be dem koka kaffe? När han ropar på Irina vill han då fråga varför hon inte älskar honom? Eller vill han säga att han inte vill leva om hon inte älskar honom? När jag regisserade pjäsen var min analys att Tusenbach i den korta tystnaden: *(vet inte vad han ska säga)* står inför ett livsavgörande val. Jag tolkade att han då balanserar på den tröskel Bachtin beskriver att Dostojevskijs karaktärer ställs in för i romanerna. I de tillspetsade situationerna kan vårt liv ta helt olika riktningar. Tusenbach förmår eller väljer att inget säga – det enda som kommer ur honom är en bagatell: *Jag har inte druckit kaffe idag.* Det är hans slutreplik och sorti ur pjäsens handling och därefter får man som läsare/publik bara veta att han har dött i en duell. Men ville han leva? Eller var hans livsvilja avhängig att Irina älskade honom vilket hon helt framt sa att hon inte gjorde? Kanske går det att leva utan kärlek men vill man? Kanske upplever en åskådare av scenen den fruktan och det medlidande som Aristoteles talar om. Ett medlidande med den oälskade Tusenbach och en fruktan för det öde som kan vänta oss när kärleken vänder sitt ansikte bort från oss. Men blir vi renade? Uppnår vi en katharsis?

Om vi går över till *Personkrets 3:1* har karaktärerna i pjäsen passerat de sista trösklarna till de stora besluten i sitt liv. Deras kriser verkar permanenta och i det ingenmansland de befinner sig i försöker de hitta sätt att leva. De tillfällen som hade kunnat bli möjliga vändpunkter i deras liv har de inte kunnat fånga upp – chanserna har runnit mellan deras fingrar. De förmådde inget annat. Men trots att det mesta redan är förbi och trots all hopplöshet så uppstår ibland små frön till situationer där livet kanske ändå kan vända. Scener blossar upp och plötsligt finns ett hopp om en förändring och en öppning kan skönjas. Ett exempel på det är slutscenen mellan *Flickan* och *Den Unge* (Micke), ett ungt par som lever utslagna bland narkotikahandel och prostitution. De möts på Centralstationen i Stockholm. *Flickan* är på väg till ett behandlingshem och bär på en Ikeakasse med sina ägodelar. *Den Unge* är för tunt klädd och fryser. Han vill iväg. Hon vill prata.

Flickan: Nej, men jag måste.

Den Unge: Javisst, fan.

Flickan: Jag måste försöka alltså.

Den Unge: Ja, men det är ok.

Flickan: En gång till...Ja, men...jag är bara tjugo år.

Den Unge: Ja, men...det ordnar sig.

Flickan: Visst, Säkert. *Paus*. Kan inte du hänga med?

Den Unge: Ja, nej, du vet...det är ingen idé.

Flickan: Om det är för mig, så...Ja, men du.

Den Unge: Ja, men inte nu.

Flickan: Micke. *Paus*. Hör du?

Den Unge: Nej, men det är...Ja, jag vet. *Paus*. Nej. *Paus*. Nej, jag måste nog sticka nu.

Flickan: Ja...Vänta. Vänta, bara.

Den Unge: Nej, men du vet...jag måste sticka.

Flickan: Ja...men vi har ju vart ihop i sex år och allt. *Skrattar*. Det är ju...det är ju inte klokt.

Den Unge: Nej. *Skrattar också*. Nej, det är sant. Visst. *Paus*. Ja, men du...jag måste sticka nu. Vi ses ju. Eller hur? Säkert. *Skrattar till*. Jag vet ju var du är annars.

Flickan: Ja, men...Jag är med barn ... Jag har blivit med barn.

Den Unge: Vad då? *Paus*. Vad är det?

Flickan: Nej, bara...jag är med barn.

Den Unge: Vad då? *Paus*. Du?

Flickan: Ja... jag var på en sån där gynundersökning.

Den Unge: Jaså. *Paus*. Okej. Jaha. *Försöker le*.

Flickan: Ja, men du vet...när vi var hemma...förra gången vi skulle dit...före jul då...Kommer du ihåg?

Den Unge: Ja...Jag vet.

Flickan: Ja...men jag ska inte ta bort det. *Paus*. Jag klarar inte det. Jag vill ha det. *Paus*. Fattar du?

Den Unge: Ja...Men det fixar sig...Det kommer ju inte imorgon.

Flickan: Jag har sett det. Paus. Jag har sett det, hur det är. På sån där ultraljudsskärm...Det finns. Det har ett hjärta, det har ett litet hjärta redan...som börjat slå.

(Norén, 1998, s.263 f.)

En stund senare går *Den Unge* därifrån. *Flickan* blir lämnad ensam kvar. Han följer inte med henne till behandlingshemmet. Hon åker inte heller iväg utan stannar istället på Centralstationen och sjunker ihop på en bänk. Den förändring som anades i scenen är nu som bortblåst och att hon var gravid förändrade ingenting. Men det hade kunnat bli en vändpunkt vid repliken: *Ja, men...Jag är med barn (...) Jag har blivit med barn*. Deras liv hade kunnat ta en annan riktning för i och med den repliken står både *Flickan* och *Den Unge* på den tröskel som Bachtin talar om. Tröskeln till ett beslut som kan förändra deras liv. Men i den här scenen kliver de tillbaka ner från tröskeln. Livet fortsätter som förut. Pjäsen slutar med att en man som vill köpa en prostituerad går fram till *Flickan* där hon sitter på bänken. Hon säger sitt pris.

Bachtin, Dostojevskij, Tjechov, Norén – en sak som förenar dem är intresset för existentiella frågor om vårt ansvar för varandra och hur människan ibland balanserar på en knivsegg mellan livsavgörande beslut. I *Personkrets 3:1* finns det till och med en uppenbar blinkning till Dostojevskijs författarskap. Det är i en scen mellan *Heiner*, hallick och knarklangare, och hans flickvän *Lena*, prostituerad och missbrukare. *Heiner* befinner sig bland flera av de andra karaktärerna i pjäsen på en offentlig men undanskymd plats i centrala Stockholm. *Lena* kommer dit. Hon har nyss blivit slagen av en kund på en parkeringsplats. Hon är trött och sliten och berättar för *Heiner* vad som har hänt.

Lena: Det var inte mitt fel. Jag kunde inte hjälpa det. *Paus*. Du.

Heiner: Du. *Paus*. Du, ja.

Lena: Ja...men det är sant. Vad skulle jag göra? Jag har gått hela vägen hit.

Heiner: Har du läst Dostojevskij?

Lena: Va? *Liten paus*. Vad då?

Heiner: Dostojevskij. Jag frågar om du har läst Dostojevskij, den ryska författaren Fjodor Dostojevskij?

Fjodor Dostojevskij, rysk författare. *Paus*. Har du det?

Skådespelaren: Raskolnikov.

Lena: Vad då? Vad är det?

Heiner: En gång till – Fjodor Dostojevskij, det är en rysk författare. Han har skrivit några av dom största romaner som finns, han tillhör världslitteraturen, han levde under 1800-talet i Ryssland. Har du läst någonting av honom?

Lena: Nej. *Skrattar*. Nej, vad då, det...Jag har inte läst...Jag har inte läst...läst så mycket...men i skolan, nej.

Öppnar kappan och ser på sina nakna ben. Nu har jag inga strumpor heller. Han slet sönder dom med.

Heiner: Ja, du läste inte Dostojevskij i skolan.

Lena: Jag vet inte om jag läste nåt då.

Heiner: Det är tragiskt vilken dålig utbildning dom får i den svenska skolan nu för tiden (...) du vet om man läser hans böcker så kommer det en viktig tanke, ja eller idé som kommer tillbaka på en massa ställen som han sysslar med hela tiden och utvecklar och varierar, du förstår, som nån som snackar om försäkringskassan, eller nån som inte kan släppa en vårdnadstvist, så har han liksom en filosofi som kommer igen i Bröderna Karamazov. Dostojevskij...det är det där om vårt ansvar för allting, det är ett kapitel där, det är ett fantastiskt avsnitt, den kan vara jobbig att läsa om man inte är van och har tålamod, det tar några hundra sidor innan han kommer igång ordentligt, men han var epileptisk så den är lite svår här och där, men sen börjar den flyta och sen blir det bara starkare och starkare och man liksom följer med maktlös i nån ström på väg mot nåt sorts jävla fantastiskt vattenfall, som är så otroligt...och där säger han att vi är, ja, men vi alla, alla är ansvariga för det som händer i världen med allting, vi har alla ett jävla ansvar för det, vi är alla skyldiga till det som händer och det som ska hända, och vi måste fatta det, och det är ena riktiga slaktare och mördare dom där Karamazov, men dom har stunder också när dom fattar vad dom gör...
(ibid s.150 f.)

7. Teorispåret – den tänkande människan

Nu är det tid att vi återvänder till teorispåret och inriktar oss på teorier om den tänkande människan. Är det så att vår förmåga att tänka relaterar till olika former av dialoger? Kan vi tala om ett dialogiskt tänkande? Och vilka uttryck kan den ta sig? Som jag skrev i forskningsöversikten har jag, för de här frågorna, framförallt studerat Hannah Arendts texter om tänkande, relationen mellan tänkande och omdömesförmåga och hur hon ser på det sokratiska tänkandets metoder.

I texten *Tänkande och moraliska överväganden* skriver Arendt om att filosofins historia till största delen har handlat om de tankeobjekt som tänkande har resulterat i, medan en betydligt mindre del har handlat om tänkandet som process. Hennes utgångspunkt är att människan är en tänkande varelse och att behovet av att tänka bara kan tillgodoses genom att tänka. Hon tillskriver också oss alla, under förutsättning att vi är mentalt friska, förmågan att tänka. För Arendt är den förmågan alltså inte kopplad till intelligens eller bildning utan istället ser hon det som ett krav vi kan ställa både på oss själva och på de allra flesta runt omkring oss (Arendt, 2001, s.45 ff). Det är intressant med hennes tilltro till oss. Skulle man till och med kunna se vår förmåga att tänka som en essentiell del av att vara människa? I så fall skulle icke-tänkandet kunna vara en aktiv handling bort från tänkandet. En rörelse bort från det som till stor del konstituerar oss. I *The Life of the Mind* skriver Arendt att medvetandet och tänkandet skiljer sig åt. Medvetandet, i betydelsen självkänedom, är en kognitiv akt som är

nödvändig för att vi ska kunna tänka men det är inte samma sak som tänkandet. Hon formulerar tänkandet som en dialektisk och aldrig avslutad process. I den processen har vi en ljudlös dialog med oss själva om det vi tänker på. Det är dualiteten mellan mig och mig själv som gör tänkandet till en sann aktivitet där jaget både ställer frågor och svarar. Den ljudlösa dialogen är både dialektisk och kritisk genom sin fråga och svarsprocess, som när vi riktar Sokrates fråga: *Vad menar du när du säger...?* till oss själva. Tänkandets essens är dialogen mellan mig och mig själv och för det krävs ensamhet (Arendt, 1981, s.185 ff).

Thinking, existentially speaking, is a solitary but not lonely business; solitude is that human condition in which I keep myself company. Loneliness comes about when I am alone without being able to keep myself in company, when as Jaspers used to say, "I am in default of myself" (*ich bleibe mir aus*), or, to put it differently, when I am one and without company. (ibid s.185)

Arendt formulerar tänkandets dualitet som att människan är två-i-en och att denna två-i-en dialog bara uppstår när vi tänker. När världen utanför gör sig påmind och ropar oss tillbaka (från vårt tänkande) då avstannar tankeprocessen och vi blir En (ibid s.185). Vi kan därför inte både tänka och vara i det vanliga livet samtidigt. Det ena avbryter det andra. Det är som att vi stannar upp när vi tänker, all annan aktivitet avbryts och vi förflyttar oss till en annan värld. På omvänt sätt avbryter den gemensamma världen vårt tänkande när den bryter sig in och gör sig påmind. Då upphör tänkandet. Det beror på att tänkandet kräver en avskildhet som vi inte kan ha när vi är tillsammans (och interagerar) med andra människor. Vi behöver dra oss tillbaka från sinnevärlden och i den bemärkelsen vara ensamma. Tänkandet är den immateriella kärnan av liv och den kärnan kan bara finnas i tänkande processer, inte i enskilda resultat eller särskilda tankar. Tvärtom upphör vårt tänkande när vi stannar vid resultat. Hon liknar de som inte tänker vid sömngångare som inte fullt ut är levande (ibid s.191). Tänkandet kan heller aldrig vara "klart" utan dess kärna, dess blodomlopp är hela tiden i rörelse. Den ljudlösa dialogen inom oss är en oavslutad process. Den gör oss levande.

Arendt skriver att de objekt som vi tänker på är de frånvarande objekten, det vill säga det vi inte varseblir i stunden. Men genom vår mentala föreställningsförmåga kan vi göra de frånvarande objekten till närvarande tankeobjekt. Då framträder de för oss som inre bilder. Men hur går det till? För det första kan tankeobjekten vara både abstrakta och konkreta. När det handlar om konkreta objekt samlar vi först våra intryck i sinnevärlden, till exempel om en person. De intrycken bildar sedan underlag för vårt tänkande: vi samlar föda för tankarna. Detta att flytta sig bort från andra ska inte bara tolkas konkret utan det kan också handla om en mental förflyttning – vi tar avstånd i vårt inre från en person som är närvarande i

sinnevärlden (Arendt, 2001, s.45 ff). Det som Arendt kallar föda för tankarna kan också ses som erfarenheter vi gör, det vi upplever. Hon menar att vi själva i någon form behöver ha erfarenhet av det vi tänker på. Våra tankar är på det sättet eftertankar av vad vi har varit med om (Burman, 2011, s.170). En rörelse uppstår där först något är närvarande för oss och vi upplever det, och därefter när det har blivit frånvarande gör vi det närvarande igen genom att tänka på det. Arendts resonemang visar att hon inte ser tänkandets aktivitet som dialogisk i bemärkelsen mellanmänsklig, utan tvärtom som en process som kräver att jaget förflyttar sig bort från andra människor. Detta för att kunna göra de frånvarande tankeobjekten mentalt närvarande. Grundförutsättningen för att kunna tänka är avskildhet och där i ensamheten kan vi ha vår ljudlösa dialog med oss själva.

Jag ser en parallell mellan Arendts ljudlösa dialoger och Bachtins analys av de inre dialogerna i Dostojevskijs romaner. I romanerna möter karaktärerna sig själva i en slags inre iscensättning av moraliska konflikter. I dialogerna ifrågasätter, stöter och blöter karaktärerna sina tankegångar. Bachtin kallar det inre dialoger, mikrodialoger och Arendt benämner det som tysta dialoger. Essensen är densamma, att möta sig själv i ett uppriktigt samtal med sitt jag. Då behövs det mer än en röst, det behövs minst två för att ett samtal ska kunna uppstå. Men det finns skillnader i dialogernas ljudstyrka. Arendt talar om de ljudlösa och ensliga samtalen med sig själv medan Bachtin talar om Dostojevskijs skildring av intensiva, passionerade inre samtal. Och de inre dialogerna består av en eller flera personers röster som karaktären för att intensivt samtal med. En slags andliga brottningsmatcher mellan jaget och samvetet. Arendt har en annan ingång. Hon ser samvetet som en eftertanke, biprodukt, en sidoeffekt som uppstår när vi i en tyst dialog granskar oss själva (Arendt, 2001, s.71). Det kan förstås som att när vi för denna dialog med vittnet – det vill säga oss själva – kan samvetet väckas. Vittnet är inte samvetet i sig utan det är genom samtalet med vittnet som vi kan komma i kontakt med vårt samvete. Men om man vill leva ett liv utan samvete så inleder man aldrig den ljudlösa dialogen med sig själv, det som Arendt kallar för tänkande. Och den som aldrig har det samtalet kommer då inte heller behöva stå till svar inför sig själv för sina handlingar (ibid s.70).

Om vi nu går tillbaka till det konstnärliga tänkandet, kan man inte då urskilja en tänkbar båg mellan Arendts resonemang om närvarande tankeobjekt till hur tänkandets processer kan se ut i konstnärligt arbete? Handlar inte de konstnärliga processerna till stor del om att kunna föreställa sig tankeobjekt mentalt och sedan gestalta dessa i sinnevärlden? Och behöver vi då

inte samla intryck och erfarenheter i sinnevärlden, det Arendt kallar för föda för tankarna, som mat för vår mentala föreställningsförmåga när vi våra skapar bilder? Är det inte då vi gör frånvarande tankeobjekt till närvarande i en process som resulterar i konstnärliga objekt? Jag ser det som en cirkelrörelse. Först varseblir jag sinnevärlden och mina medmänniskor. Här samlar jag in min föda för tankarna. När jag därefter uppsöker ensamheten för att kunna tänka, det vill säga när jag genom min föreställningsförmåga gör de frånvarande tankeobjekten till närvarande, behöver jag äta den föda jag har samlat in. Det som nu är levande mentalt inom mig nås av mina upplevelser från den sinnliga världen. Som konstnär arbetar jag fram en form, ett estetiskt uttryck för de närvarande tankeobjekten som jag vill gestalta. Tankarna kommer till uttryck i sinnevärlden och en form av fysikalisering äger rum. Det skulle kunna exemplifieras med processen från pjäs till föreställning. När en författare skriver en pjäs fysikaliserar dennes tankar i en text och pjäsens innehåll och dramatiska form får en plats i sinnevärlden. Om pjäsen sedan sätts upp av en regissör på en teater har det tankeinnehåll, som ledde fram till en pjäs, hittat ytterligare en fysikalisering. Den har tagit plats i skådespelarnas kroppar som gestaltar texten. Från det konkreta insamlandet av (tanke)föda ut i en båg av tänkande och tillbaka till det konkreta, fysiska, konstnärliga uttrycket i sinnevärlden. En rörelse i cirklar.

När Arendt borrar djupare om tänkande kommer hon till Sokrates. Hon diskuterar vad som händer om vi tinar upp våra frusna tankar och begrepp för att komma åt ord och begrepps egentliga, inneboende betydelse. De olika formerna av dialog: samtal med mig själv och samtal med andra, är nära sammanflätade. Hon har båda spåren: dels den inre dialogen men också betydelsen av att diskutera med andra och en tro på meningsfulla samtal i en sokratisk bemärkelse. Det ena utesluter inte det andra. Hon skriver att dialogen med andra i sig kan ha en positiv effekt på de som samtalar. Vi skulle då till exempel, som Sokrates säger, bli frommare av att diskutera och tänka om begreppet fromhet (Arendt, 2001, s.50 f).

Till stöd för den argumentationen använder hon de sokratiska metoderna vars strävan är att tina upp frusna tankar. Metoderna bör ses mer som liknelser och bilder än metoder i en konventionell mening. Sokrates liknar sig själv vid en broms eller barnmorska. Likt bromsen sticker han till när han väcker sina medborgare till liv. De växer upp till ett liv där de börjar tänka. Att vara vaken är att tänka och granska sitt liv (ibid s.56). I Sokrates försvarstal formulerar han det som att ett liv där man inte ställer granskande frågor, inte är värt att leva för människan (Platon, Skrifter, Bok 1, s.40). Det är stora och uppfordrande ord. Samtidigt är det en tillit till att vi har förmåga att granska våra liv. Rannsaka genom att tänka. Men att

väckas av en broms är obehagligt för det handlar inte om något mjukt uppvaknande till nya tankar istället gör det ont när blir man stungen.

Bachtin skriver, att grunden till den sokratiska föreställningen om dialog, är att det mänskliga sanningssökandet har en dialogisk natur. Det betyder att sanning inte finns inom en människa, utan att den kan födas och framträda först mellan människor som söker den i ett dialogiskt umgänge. Han utgår från Platons tidiga sokratiska dialoger där den sanningssökande och dialogiska formen är mest framträdande. Bachtin beskriver hur den sokratiska dialogen är uppbyggd av de två elementen *synkrisis* och *anakrisis*. Synkrisis är en teknik för hur man sammanställer sina synpunkter på ett ämne som diskuteras medan anakrisis är en teknik i hur man lockar och provocerar den andre att säga sin mening fullt ut. I anakrisismetoden provocerar man den andre genom att använda den personens egna ord och argumentation. Genom att använda samma ord men på ett nytt sätt, avslöjar man orimligheten i den andres resonemang. Sokrates lär ha varit en mästare att med anakrisis få den andres förutfattade meningar och ogenomtänkta åsikter att synas i fullt dagsljus (Bachtin, 2010, s.134 f). Är då inte anakrisis den broms som sticker oss? En broms som provocerar och stör oss (i vårt invanda tänkande). Provokationen som en dialogisk metod.

Barnmorskan är den andra liknelse som Sokrates använder. Barnmorskan förlöser andra men inte sig själv. I metoden impliceras tre saker: för det första är barnmorskan själv ofruktsam vilket kan tolkas som att hon inte själv kan föda fram svaren på sina frågor – i den bemärkelsen är hon inte fruktsam, för det andra handlar det om att barnmorskan förlöser *konsekvenserna* av åsikter eller ett resonemang, för det tredje är barnmorskan den som kan avgöra om barnet som blir förlöst är livsdugligt eller inte. Vilket betyder att barnmorskan är den som kan bedöma om konsekvenserna av en åsikt är hållbara eller inte. Arendt skriver att det inte någonstans i Sokrates dialoger framgår att det som förlöses verkligen är livsdugligt utan istället är det så kallade vindägg.³¹ Vad det handlar om är att förlösa konsekvenserna av åsikter och uppfattningar så att deras orimlighet visar sig i full dager. När de blir granskade framstår det, för den som har åsikterna, hur omöjliga de i själva verket är.

Det finns en tredje liknelse i de sokratiska metoderna, darrockan.³² Upphovet till den liknelsen skulle vara att darrockan paralyserar och förlamar den som kommer i kontakt med den. Sokrates använde inte själv den liknelsen utan det var något som andra jämförde honom

³¹ Ägg som omges av tunt skinn istället för skal, det vill säga är felaktigt utvecklad.

³² En plattfisk som lever på havsbotten och som kan ge elektriska stötar.

med. Han accepterade liknelsen bara om man med bedövning menade häpnad och att han i så fall smittade andra med sin egen häpnad, den som han själv också blev förlamad av. Arendt skriver att den förlamning som sker i liknelsen med darrockan är att all annan aktivitet avbryts. Förlamningen uppstår som en reaktion på att man förstår att det man förut tog för givet inte längre håller (Arendt, 2001, s.56 ff). När vi inser att vi tidigare har använt ett slentrianmässigt tänkande kan vi bli paralyserade av att vi inte vet hur vi ska tänka istället. När ens fördom grusats sönder står vi rådvilla. Hur ska saker och ting nu hanteras? Förlamningen lamslår.

Jag ser en parallell mellan de sokratiska metoderna och filosofen Jacob Meløes resonemang om begreppen kunskap och förståelse. Meløe talar om betydelsen av *hur* vi ser på det som vi ska försöka förstå. Våra olika slags blickar och hur vi riktar dem. Han skiljer på den kunniga, den okunniga och den döda blicken. När vi betraktar något med den kunniga blicken har vi en kunskap om det vi ser. Vi har en reflekterad erfarenhet av det vi fokuserar vår uppmärksamhet på. När vi däremot betraktar något med den okunniga blicken har vi inte kunskap om det vi ser. Det centrala är att vi med den okunniga blicken förstår att vi inte förstår det vi betraktar. Medvetenheten om det kan öppna oss för att lära oss något nytt. Den tredje sortens blick är den döda blicken. En drastisk formulering som ger läsaren en tydlig bild. Den döda blicken förstår inte det som den betraktar och har heller ingen kunskap om det. Eftersom den inte förstår att den inte förstår och inte heller fäster någon betydelse vid det, kallar Meløe den blicken för död. Han talar till och med om den som ett tillstånd av icke-existens (Meløe, u.å., s.25 ff).

Hur kan Meløes resonerande om blickens betydelse kopplas till de sokratiska metoderna? Jag tänker mig att den gemensamma punkten är den okunniga blicken. Den som förstår att den inte förstår. Det är med den blicken vi kan granska våra förutfattade meningar om en företeelse, något som vi vill förstå. Där ser jag en liknelse med Sokrates när han talar om att man inte i förväg vet några svar. Båda ställer sig på det sättet okunniga och öppna inför det som ska diskuteras, erfaras, förstås. Utgångspunkten i en kunskapsprocess är att tillstå att man inte vet, men att man vill lära sig, först då öppnar sig möjligheter för ny kunskap. Det som Gadamer också skriver när han talar om att vi behöver fråga för att få kunskap. Förstå att vi inte vet som en utgångspunkt för att kunna förstå.

Men hur förhåller sig Meløes begrepp den döda blicken till detta? Det borde vara den hårdaste nöten att knäcka. Kanske skulle man kunna se det som bilder för de åsikter vi har som är allra

mest ingrodda och införlivade i vårt tänkande. Saker vi inte är medvetna om och som vi har låtit förbli ogranskade. För om vi skulle börja granska de åsikterna i en sokratisk mening, ställa frågorna i en gadamers mening och med en okunnig blick som Meløes skriver om, då skulle kanske en förändring inträffa. Den döda blicken skulle förvandlas till den okunniga blicken. Den icke-existensen Meløe talar om skulle bli en existens. Den levande och okunniga blicken skulle vara öppen.

Hur skulle Sokrates ställa sig till det Meløe kallar för den kunniga blicken? Den som har en kunskap om det den ser på? Det beror nog på vad det är man säger sig ha kunskap om, vilken typ av frågor det är. I *Sokrates försvarstal* berättas hur han söker upp olika yrkesgrupper som politiker, diktare och till slut hantverkare. Han vill se om det kan vara så att de förstår saker och ting som han inte förstår. När han kommer till hantverkarna visar det sig mycket riktigt att de begriper en del som Sokrates inte begriper, men det är saker som handlar om deras egen hantverkskonst. Utöver det visar det sig att de också tror sig ha kunskap om de högsta tingen. Sokrates ser det som en felbedömning från deras sida att tro det (Platon, Skrifter, Bok 1, s.20). I frågor som rör etik skulle nog Sokrates ifrågasätta den kunniga blicken och istället föreslå att man skulle utmana sitt tänkande och använda den okunniga blicken (trots att man tror sig ha den kunniga). Våga växla blick. Inte ha något svar i förväg.

8. Samtalsspåret – tankar om tänkande

8.1 Tema: Föda för tankarna

Då är det åter dags för mig att möta min fokusgrupp och vid det här tillfället ska jag presentera Hannah Arendts teorier om tänkande. Jag är nyfiken på om hennes analyser av avskildhetens betydelse för tänkandet kan vara relevant för min fokusgrupp eller har de helt andra preferenser? Kommer de att känna igen sig i detta?

Jag inleder med att vi för en kort stund talar om det vi diskuterade vid vår förra träff om Bachtin, därefter introducerar jag några av Hannah Arendts centrala idéer. Det uppstår ett livligt samtal i fokusgruppen där vi talar om vad som är betydelsefullt för dem i deras tänkande. Det visar sig att de, till skillnad från det Arendt skriver, inte tycker att det handlar om att ta ett steg ifrån den gemensamma världen eller om att stanna upp och dra sig tillbaka för att kunna tänka. Istället lyfter de fram andra faktorer som är väsentliga, till exempel om hur betydelsefullt det är med ett görande för att sätta igång en tankeprocess. De beskriver hur det praktiska, motoriska görandet behövs som en yttre stimulans för att kunna tänka. Thomas berättar hur mycket det har betytt för honom och hans studenter när de i undervisningen, på

den konstnärliga högskolan, har lagt in lektioner med röstövningar och fysiska övningar. Det kroppsliga görandet har stimulerat studenternas intellektuella skrivprocesser.

Thomas: Men jag tänker att man ofta lär sig någonting genom att röra kroppen samtidigt, att skifta mellan olika medier och översätta, från skrivande till röst, från röst till rörelse.³³

Det sortens undervisning är specifik för konstnärliga högskolor där görandet är centralt i utbildningsprocesser av olika estetiska uttrycksformer. Här skiljer den sig från annan akademisk undervisning där kunskapsinhämtningen till största delen är en stillasittande tankeverksamhet. Johannes och Magdalena är överens med Thomas om vikten av ett görande eller en annan yttre stimuli som likt en retning kan sätta igång ett tänkande.

Johannes: Men hänger inte också det där med görande ihop med tänkandet... Det är då jag kommer igång och får med kroppen eller då kan det plötsligt komma som en ny idé eller någonting som jag kanske sen kan tänka på. Men idén kommer ju sällan, sällan av sig själv.³⁴

Här vill jag stanna upp en stund och undersöka hur tänkande och görande är kopplat till varandra i konstnärligt arbete. Arendt skriver att vi i tänkandet gör det som är frånvarande till mentalt närvarande genom att vi föreställer oss det. Vi skapar bilder som blir våra tankeobjekt. Den tanken intresserar min fokusgrupp och de vidareutvecklar resonemanget genom att sätta ihop de mentala tankeobjekten med en fysisk aktivitet – ett görande. Magdalena berättar att hon har gjort en dokumentärfilm som handlar om hennes farmors syster Berta som åkte till spanska inbördeskriget och arbetade som sjuksköterska på ett militärsjukhus.³⁵ I arbetet med filmen åkte Magdalena själv ner till Spanien och besökte sjukhuset där Berta hade arbetat. Det väsentliga här är att hon hade kvar sin släktings resväska och att hon, med den i handen, gick upp för samma slitna stentrappor på sjukhuset som Berta hade gått. Den konkreta platsen, sjukhuset och den påtagliga rekvisitan i form av väskan var av avgörande betydelse för den konstnärliga processen med filmen. Precis som själva görandet, att hon reste dit och med sin egen kropp besökte den miljö som hade varit hennes släkting.

Magdalena: Men jag tog med hennes väska nu och reste till det där gamla militärsjukhuset där hon jobbade och då blev jag plötsligt så väldigt berörd och så förvånad över det eftersom jag tycker att jag är ganska sådär,

³³ Fokusgrupp 161125

³⁴ Ibid

³⁵ Spanska inbördeskriget pågick 1936-1939. Kriget utbröt genom en militärrevolt som leddes av general Franco mot den republikanska regeringen. Regeringen stöddes av frivilliga från utlandet där bland annat 500 svenskar deltog (Historiska media u.å.)

kanske inte cynisk men jag har jobbat mycket med olika dokumentära projekt och jag ser direkt att vad det är för miljö, för attribut, vad finns det i det här och nu gör man en resa i någons fotspår och sen att det blev så oväntat starkt (...) Ja, det var en omvälvande upplevelse.³⁶

Hur kan man förstå informanternas beskrivningar av det konkreta görandets betydelse för tänkande i konstnärliga processer? Som jag tidigare har varit inne på talar Arendt om att vi i sinnevärlden hämtar föda för tankarna som vi sedan i vår avskildhet använder när vi skapar bilder (Arendt, 2001, s.45 ff). Magdalenas resa till militärsjukhuset, hennes gång uppför trappan med släktingens resväska i handen, skulle man kunna se som ett insamlande av föda i Arendts mening. Det hjälpte henne och var kanske till och med avgörande för att kunna skapa filmen. De yttre, fysiska attributen behövdes för de mentala tankeobjekten. Detta blev sedan fysikaliserat genom dokumentärfilmens uttrycksmedel och resulterade i en konkret produkt i sinnevärlden – en film. Tänk om man skulle kunna se konstnärliga processer som en rörelse mellan det som Arendt beskriver som *vita contemplativa* respektive *vita activa*.³⁷ Hur konstnären, i det här fallet dokumentärfilmsregissören, rör sig mellan först *vita activa* där material inhämtas sedan över till *vita contemplativa* där tankeobjekten processas och blir närvarande i form av bilder för att sedan åter röra sig tillbaka till *vita activa* där tankeobjekten gestaltas och konkretiseras genom ett konstnärligt uttrycksmedel. Den konstnärliga konkretiseringen kan ses som en handling i Arendts mening. I det här sammanhanget resulterade handlingen i Magdalenas film om släktingen som reste till Spanien under det brinnande inbördeskriget.

Informanterna tar också upp en annan aspekt som är viktig för att kunna tänka: frågandet. Det är spännande eftersom jag i det här arbetet skriver om hur Gadamer ser på frågans betydelse i dialogen och om de sokratiska metoderna för ett meningsfullt samtal. Jag har däremot inte direkt talat med fokusgruppen om detta. Det som händer nu är att de själva initierar ett samtal om frågandet och svarandets komplexitet.

Johannes: Jag tänkte också på frågan. Ibland så går man ju igång för att någon säger någonting som intresserar en men oftare tycker jag att det är att man får en fråga som är intressant eller svår som gör att man måste definiera någonting alltså snarare än att någon säger någonting: ”Det här är viktigt. Tänk på det här. Så här ska man göra.”

³⁶ Fokusgrupp 161103

³⁷ De två begreppen handlar om olika arenor av det mänskliga livet. *Vita activa* är när vi människor deltar i samhällsliga processer och interagerar med andra. Arendt definierar tre områden i *vita activa*: arbete, tillverkning (produktionsprocessen) och de handlingar vi utför som skapar samhället och som utgör det politiska livet. *Vita contemplativa* är den delen som handlar om att dra sig tillbaka från *vita activa* och istället ägna sig åt reflektion och tänkande – den teoretiska delen av tänkandet (Arendt, 2013, s.15ff och s.22ff)

Magdalena: Men känner du då direkt att det är intressant eller hur är dina omedelbara impuls?

Johannes: Nej, det beror lite på men ibland kan jag få frågor av studenter till exempel. Jag har haft några sådana den här veckan som ställde en fråga som är skenbart ganska enkel. Jag tror att utifrån frågeställarens perspektiv är det en ganska lätt fråga. Men jag känner när jag svarar på den att det här är egentligen en otroligt komplex fråga som jag kan svara på så många olika nivåer. Och varför engagerar jag mig så mycket i den frågan? Varför blir den frågan så intressant? Så det gäller också att ställa intressanta frågor tänker jag och det är svårt att formulera. Som lärare kan jag också tänka att formulera en fråga eller en frågeställning som kan vara det som sätter igång en grupp. Det kan vara en uppgift men en uppgift är ofta en frågeställning.³⁸

Samtalet som följer kring detta adderar flera betydelser i begreppet fråga. Johannes talar om att en fråga ofta är en uppgift. En uppgift som handlar om att något ska lösas. I teatersammahang har begreppet uppgift en särskild innebörd. Man kan till exempel se en pjäs som ska sättas upp som en uppgift. Ensemblen som arbetar med den: regissör, skådespelare, scenograf et cetera behöver lösa uppgiften, besvara de frågor som pjäsen ställer. Och som teaterarbetare vet man att det enda sättet att göra detta är att börja arbeta med pjäsen. Den behöver skalas av bit för bit för att nå kärnan, den essens som man vill komma åt i sin tolkning och i gestaltningen av texten. Och det är här som den konkreta, fysiska aspekten åter kommer in. Skådespelarna som ska gestalta karaktärerna i pjäsen behöver ta sig an uppgiften genom att börja ”arbeta på golvet”.³⁹ Det som är skådespelarens instrument – kroppen, rösten, känslolivet, fantasin, erfarenheten – behövs för att kunna lösa uppgifter som: Vad handlar den här scenen om? Vad vill min karaktär? Vilka underliggande drivkrafter finns? Hur ser relationerna ut till de andra karaktärerna? Hur ska jag gestalta det jag vill uttrycka?

När jag arbetade som regissör var det olika slags tänkande som präglade olika faser i arbetet. Inför varje uppsättning ägnade jag månader åt att analysera pjäsen jag skulle regissera. Jag arbetade fram ett regikoncept utifrån min tolkning, vad jag ville belysa för teman, hur det skulle gestaltas och vilka visuella sceniska uttryck som skulle användas. Det var till stor del ett ensamt arbete i avskildhet, för att använda Arendts uttryck. Jag var i dialog med mig själv när jag ställde frågor om pjäsen, prövade olika svar och såg vilka konsekvenser svaren på mina frågor kunde leda till. Nu i efterhand ser jag hur likt det var Arendts beskrivning av den ljudlösa dialogen mellan mig och mig själv. Det var till stor del en intellektuell aktivitet men den var också emotionell eftersom den byggde på min förmåga att leva mig in i den pjäs jag arbetade med. Jag behövde känslomässig fantasi för att kunna förstå karaktärernas handlingar

³⁸ Fokusgrupp 161125

³⁹ I repetitionssammanhang handlar det om när skådespelarna istället för att sitta runt ett bord och samtala och läsa pjäsen istället går upp på golvet och provar att röra sig och börjar arbeta med replikerna och prova de sceniska situationerna.

och genom det hitta en ingång till hur vi i ensemblen tillsammans skulle kunna gestalta pjäsen. Däremot – när jag började repetera med skådespelarna – var mitt tänkande kopplat till att göra, att röra mig fysiskt. När jag instruerade skådespelarna, i själva regiögonblicken, var jag alltid tillsammans med dem uppe på scengolvet. Där diskuterade vi vad som var den centrala handlingen i scenen, vad karaktärerna ville, deras drivkrafter och bevekelsegrunder, deras känslor och relationer till de andra på scenen. I de stunderna kunde jag inte sitta still på en stol för mitt regisserande var avhängigt min inlevelse, dels med karaktärerna i pjäsen och dels med skådespelarna som skulle gestalta dem. Och denna min inlevelse krävde ett görande för att tankeprocesserna skulle fungera. Kroppen behövde röra på sig genom att vara med skådespelarna på scenen. Stå där de stod, se det de såg, känna scenrummet från deras position, först då kunde jag tänka.

Jag inser nu att jag använde mig av det som Jakob Meløe skriver om i *Om å förstå det andre gjør*. Det som handlar om hur vi ska kunna förstå vad någon annan gör, hur någon annans värld fungerar. Meløe formulerar det som att vi behöver förstå den värld som aktören agerar inom. Om vi lyckas med att förstå den så förstår vi också aktörens handlingar. Vi kan då behöva rikta blicken efter det som aktören riktar blicken mot. Genom att inta dennes position så ser man vad han/hon riktar blicken mot (ibid u.å. s.42). I mitt arbete som regissör var det centralt att analysera karaktärernas handlingar i en pjäs och jag behövde förstå den värld de hade att förhålla sig till. Jag gjorde nog det som Meløe skriver vad det gäller att rikta blicken och det var därför jag inte kunde regissera utan att vara upp hos skådespelarna på golvet. Först då kunde jag rikta blicken mot det som de, i sina karaktärer, riktade blicken mot. Världen blev synlig i flera bemärkelser: dels den värld som var pjäsens värld, dels hur det var att som skådespelare stå på scenen och förhålla sig till pjäsens handling.

Det intellektuella förarbetet var min grund och mitt avstamp men för att jag skulle kunna regissera skådespelarna krävdes att mitt tänkande var förenat med ett görande. Då satte tankeprocesser igång som annars hade lyst med sin frånvaro om jag hade suttit kvar på en stol bakom ett bord. Men upp på scenen däremot, tillsammans med skådespelarna, kunde jag tänka genom kroppen. Min inlevelse var både intellektuell och fysisk som olika slags tänkanden avhängiga varandra. Jag riktade blicken från olika positioner för att öka min förståelse

I samtalet med fokusgruppen exemplifierar Thomas vilka slags frågor som hjälper honom att tänka. Han berättar om hur en konkret, fysisk uppgift har haft en viktig funktion för honom i

hans tänkande. Thomas och hans studenter har haft lektioner med såväl rörelse- som röstlärare på den konstnärliga högskolan.

Thomas: Jag tänkte på det nu, det jag har fått lära mig är att jag har blivit utmanad hela tiden i att möta ett annat sätt att formulera sig, med kropp eller rörelse, med produktion. Att möta dom här mer komplexa sammanhangen har varit bra för mig, tycker jag. Det har varit ett konkret arbetsmaterial, en konkret fråga i någon mening (...) Det tycker jag har varit bra för mitt tänkande.⁴⁰

Det visar sig vidare i samtalet att frågans betydelse (för tänkandet) också handlar om hur frågan är konstituerad, just det som Gadamer skriver om. Hur viktigt det är att vi formulerar meningsfulla frågor för att kunna föra betydelsefulla samtal. Precis som Gadamer betonar att frågandets och tänkandets konst hör samman (Gadamer, 1997, s.173 ff). I vår diskussionen använder Magdalena ordet retning om när hon blir utmanad i sitt sätt att tänka.

Magdalena: Men jag tycker retning är när man är på en jättespännande föreläsning, då tycker jag direkt att... man förstår att det händer någonting i huvudet någonstans, som genererar mina egna tankar (...)

Om det är något jag inte riktigt begriper, jag blir intresserad, jag anstränger mig och sen är det som att det ena leder till det andra.⁴¹

När vi fortsätter diskussionen så återkommer en tanke från de samtal vi tidigare har haft om dialog. De hade då talat om att tillit är en viktig beståndsdel för att kunna föra en dialog och om den brister så försvinner också det ömsesidiga dialogiska förtroendet (se s.30). Nu utvecklar sig samtalet till att handla om hur väsentligt det också är med tilltro för att kunna tänka. För om någon tror mig om den förmågan, då ger det mig ett självförtroende som i sin tur också leder till att jag kan tänka. Tilltron rymmer en dualitet eftersom en människa känner en *tro till*, tilltro, till en annan människa. Detta *till* gör att vi inte är ensamma och vi behöver den andre för att kunna tänka.

Magdalena: Men jag tänker också...nån som tror en om att kunna tänka.

Johannes: Ja, precis.

Magdalena: För mig är det jätteviktigt. Det kan vara på olika sätt (...) men också annars som regissör, om man har ett team som tittar på en, nog tänker man, för det krävs liksom och det är också väldigt stimulerande.

Johannes: Men om ditt team ska tänka så måste du också titta på dom.

Magdalena: Ja, absolut.

Men man skulle kunna ställa frågan om varför den andra människan (i tilltron) inte skulle kunna vara en själv? Varför skulle det inte räcka med att vi själva har en tilltro till vår egen

⁴⁰ Fokusgrupp 161125

⁴¹ Fokusgrupp 161125

förmåga? Finns det inte risker med att lägga vikt vid att andra måste tro mig om att kunna tänka? Kan jag då inte förlora mitt eget manöverutrymme? Arendt tror att vi kan tänka själva utan att någon annan tror oss om det. I hennes beskrivning kan vi ha en ljudlös, inre dialog. Då är den andra också jag själv, och tilltron till att jag kan tänka är inte ett mentalt förhållningssätt utan uppstår för att jag de facto har en dialog med mig själv.

8.2 Tema: Tänkande och rädsla

Osäkerheten på den egna tankeförmågan kan också vara besläktat med kulturella föreställningar om tänkande. Fokusgruppen reflekterar vid ett par tillfällen under våra samtal kring detta. Det handlar om svårigheten att ta sig rätten att tänka och även om rätten att bara tala om tänkande. Som om det skulle finnas ett hinder mellan att vilja tala om det och att faktiskt ta utrymmet och tala högt om tänkande. Jag försöker att ringa in det som de förmedlar. Hur ser bilderna ut om det? Står tänkande lågt i kurs? Eller högt?

Johannes: Vi är lutheraner. Vi är väldigt effektiva och vi ska inte hålla på och breda ut oss med såna krusiduller. Det ges mindre och mindre utrymme för det (*tänkande, min komm.*) om man pratar i konkreta termer som tid. Tittar man på scenkonst och även på film så finns det aldrig tid att repetera och repetitionsprocessen blir allt kortare (...) Skådespelaren ges sällan utrymme att tänka skulle jag säga utan det är någonting som är föreskrivet regissören eller kanske dramatikern. Men det är sällan skådespelaren bjuds in i den processen. Det är någonting man får ta med våld.

Thomas: Det står inte riktigt högt i kurs.⁴²

Magdalena gör en association till hennes dokumentärfilm om släktingen Berta och hur hon hade sett på tänkande på sin tid. Kanske var de värderingarna signifikativa för Sverige på 1930-talet eller i alla fall i de kretsar Berta rörde sig i. Värderingar som kanske fortfarande till viss del kan vara aktuella även om de uppträder i andra former.

Magdalena: Det är anmärkningsvärt hur lite vi tänker och hur lite vi pratar om vikten av att tänka. För det är mer så här: "Har du läst? Har du gjort?" Men har du tänkt?

Aron: Det är en uppfyllelsekultur.

Magdalena: Jag tänker på att jag har gjort en film om min farmors syster Berta och i ett brev från 1929 skriver hon: "Ja, jag förstår att du har mycket att göra och det är väl gott så för annars blir det ju så mycket tid att tänka och det ska visst inte vara nyttigt" skrev hon då.. Och hon var ju en väldigt tänkande människa och åkte ner som frivillig till spanska inbördeskriget och tog jättemycket ansvar på olika sätt (...) Jag menar att för

⁴² Fokusgrupp 161125

mycket i vår tid styrs av kommersiella krafter som sätter sin bild på vad som är eftersträvarsvärt. Tänk om man tänker och inte kommer fram till någonting och är man då dum? Är det att förhåva sig att tänka?⁴³

Det är som att flera skikt av rädsla framträder. Rädslan för att ta för mycket plats och uppfattas som en person som gör sig märkvärdig. Rädslan för att det inte förväntas att man ska kunna tänka och att det då inte heller ges något utrymme. Rädslan för att inte räknas till de tänkandes skara. Rädslan för att inte komma fram till någonting – att uppfattas som dum.

Vad skulle Arendt ha svarat? Jag tror att hon var rädd för var människor som valde att inte tänka och det av egen kraft. Hennes utgångspunkt var ju att alla mentalt friska personer kan tänka (Arendt, 2001, s.46). Samtidigt skriver Arendt att vem som helst kan dra sig undan möjligheten att använda sin förmåga och att den tanklösheten kan få katastrofala följder (ibid s.70). Hennes rädsla för icke-tänkande är en annan slags rädsla än den mina informanter målade upp. Trots det finns en beröringspunkt mellan deras resonemang och Arendts som handlar om vikten av att tänka. Den beröringspunkten är en av mina ingångar till den här masteravhandlingen. Jag vill lyfta fram rätten att stanna upp och kritiskt granska våra egna och andras tankar. Man skulle kunna uttrycka det som att jag har erfarit en saknad och längtan efter detta men genom mina studier på masterutbildningen i Praktisk kunskap har ett rum skapats för mig att tänka. Ett tankerum som inte finns i den vardagens stormflod av förpliktelser som jag vanligtvis befinner mig i. Visst fanns och finns de rädslorna också i mig som informanterna talar om. Vem är jag att skriva och tala om dialog och tänkande? Är det inte en aning förmätet? Min taktik för att hantera det har varit motstånd genom att göra. Jag har betvingat rösterna som har viskat i mitt öra: ”Förhåv dig inte”, som Magdalena talade om, och istället gjort precis tvärtom. Jag har läst och skrivit så att tangenterna har fått dansa under mina fingrar. Ju längre jag har kommit i studierna ju mindre rädd har jag blivit.

Arendts rädsla kan vi inte föreställa oss men vi kan försöka skapa oss en bild av det genom att läsa hennes texter. Hon levde i en tid av krig och förföljelser. Hennes relief är 1940-talets politiska samtid. När Europa brinner vill hon säga något om det ansvar var och av oss har för varandra. Ett av de intressanta resonemangen handlar om förhållandet mellan tänkande och omdömesförmåga och de två olika arenorna som de utspelar sig på. Jag har tidigare varit inne på hur Arendt skriver om att vi i tänkandet gör de frånvarande och osynliga objekten till närvarande för oss genom att skapa mentala bilder. Omdömet däremot ägnar sig åt det som sker i vår närhet i sinnevärlden, konkreta situationer och händelser. Man kan se omdömet som

⁴³ Fokusgrupp 161103

tänkandet omsatt i handling men det är inte samma sak som tänkande. Istället handlar det om vår förmåga att kunna bedöma enskildheter som äger rum mellan oss människor. Omdömet sätts på prov när våra generella regler inte längre är användbara eftersom vi har förstått de orimliga konsekvenserna av dessa. Istället inträder då vår förmåga att kunna bedöma enskildheter. Enskildheterna är de unika situationerna som uppstår i sinnevärlden eftersom det är där vi har med andra människor att göra. I det enskilda ser vi det unika och det mänskliga. Då behöver vi agera och det vi tänker ställs på prov – det visar vilket omdöme vi har i situationen. Arendt ser därför omdömesförmågan som den mest politiska av de mänskliga förmågorna. Omdömet är tänkandets uttryck i sinnevärlden och rör det som är närvarande. Arendt beskriver omdömesförmågan som ”tankevindens yttringar” (ibid s.70 ff). Hon ser hur den förmågan blir extra viktig i tider då politiken präglas av ideologiska doktriner och medborgarna dras in i rörelser där de slutar att tänka. I avslutningen på *Tänkande och moraliska överväganden* skriver hon om vad de, som då fortfarande tänker, kan ha för inverkan på ett samhälle där de demokratiska friheterna dras åt.

I sådana ögonblick upphör tänkandet att vara något marginellt i politiken. När alla utan att tänka sveps med av vad alla andra gör och tror på, då släpas de som tänker fram ur sina gömställen genom att deras vägran att delta blir iögonfallande och därmed blir ett slags handlande.(ibid s.71)

8.3 Tema: Bromsstickets önskade konsekvenser

För att förstå det komplexa i Arendts teori behöver vi förstå hennes distinktion mellan tänkande och kunskapssökande. När vi vill veta något, när vi har ett begär efter att förstå något av teoretisk eller praktisk natur, är det en kunskapstörst som driver oss. Då är det frågan om ett instrumentellt tänkande där vi söker lösningar och svar. Tänkandet däremot, till skillnad från kunskapssökandet, är inte instrumentellt utan där riktar vi istället blicken mot våra egna åsikter och förhållningssätt. Vi utsätter oss själva för en kritisk granskning (Holm, 2001, s.36). I Arendts resonemang blir konsekvensen den att människans kunskapstörst leder till mer gott i samhället än vad själva tänkandet gör. Hon utgår i sin analys från Kants distinktion mellan förstånd och förnuft, där de två kategorierna har skilda uppgifter. Förståndet är det som sorterar och bearbetar våra sinnesintryck från erfarenhetsvärlden medan vi med förnuftet ägnar oss åt ett spekulativt tänkande som inte är avhängigt våra erfarenheter. Arendt kopplar Kants förståndskategori till det hon kallar det instrumentella kunskapssökandet. Ett sökande som är inriktat på att nå resultat i form av ny kunskap och som leder till att kunskapsproduktionen ökar i samhället. Medan Kants förnuftskategori, det

spekulativa tänkandet, i hennes analys handlar om ett tänkande som inte är inriktad på att nå resultat eller vara nyttig (Burman, 2011, s.170 ff). Vårt behov av att tänka är med andra ord inte samma sak som vårt sökande efter kunskap.

I sitt resonemang sätter Arendt punkt för föreställningen om att tänkandet är svaret på alla våra farhågor. Tänkandet i sig genererar inte värde eller leder till att vi förstår vad det goda är. Snarare är det så att det upplöser regler om hur vi bör bete oss i stället för att slå fast dessa (Arendt, 2001, s.71). Hur kan man förstå att tänkande i sig inte skulle leda till kunskap? Kan tänkandet verkligen vara så rent och oavhängigt kunskapssökandet som Arendt beskriver? Kanske kan man förstå det genom distinktionen hon gör mellan mening och sanning. Det är två olika frågor som inte ska blandas ihop. För Arendt är tänkandet inte ett sökande efter sanning utan tänkandets mening ligger i att tänka (Burman, 2011, s.175 f). Det går enligt Arendt lika lite att förklara tänkandets mening som att förklara livets mening. I *The Life of the Mind* skriver hon:

If thinking is an activity that is its own end and if the only adequate metaphor it, drawn from our ordinary sense experience, is the sensation of being alive, then it follows that all questions concerning the aim or purpose of thinking are as unanswerable as questions about the aim or purpose of life. (Arendt, 1981, s.197)

Och vad kan då tänkande leda till? Det vet vi inte och vi kan aldrig veta det. Vikten av det icke-instrumentella tänkandet är själva aktiviteten *att* tänka. Arendts förebild var Sokrates vars frågor kunde göra att de personer han talade med frigjordes ifrån de doktriner som deras tankesätt hade fastnat i vilket ledde till att de började tänka självständigt. Men Arendt lyfter fram att de verbala bromssticken kunde och fortfarande kan ha en motsatt effekt till vad Sokrates avsåg. Det som kan ske när vi förstår att våra gamla värderingar och tankar inte längre är giltiga, är att det uppstår ett tomrum som inte ersätts av en ny doktrin eller förhållningssätt. Då finns det en risk att nihilismen som livshållning tar över och att vi intar ett cyniskt förhållningssätt till livet. Allt blir tillåtet (Arendt, 2001, s.58 f). Arendt skriver att det är motsatsen till vad Sokrates eftersträvade eftersom han trodde på att de meningsfulla samtalen i sig hade en positiv påverkan på de som samtalade. Men faran låg i att det kritiska ifrågasättandet kunde leda till en ansvarslös illusionslöshet.

Om vi inte kan definiera vad fromhet är, låt oss då vara ogudaktiga – vilket nära nog är motsatsen till vad Sokrates hade hoppats uppnå genom att tala om fromhet. Sökandet efter mening, vilket utan förbarmande upplöser och på nytt granskar alla accepterade doktriner och regler, kan i varje ögonblick så att säga vändas mot sig självt, vända upp och ner på de gamla värdena och utropa dessa som nya ”värden”.(ibid s.59)

Även om tänkandet kan vara omvälvande för alla doktriner när de utsätts för en sokratisk granskning så är det inte tänkandet i sig som skapar nya dogmer. Istället formulerar Arendt det som att den största faran ligger i att fastna i cynism och nihilism för det leder till att vårt tänkande upphör. Nihilismen blir då den nya dogmen att hålla sig fast vid och den onödiggör fortsatt tänkande (ibid s.60). Genom att hålla fast vid den nya doktrinen – den ansvarslösa illusionslösheten – tar man inte längre ansvar för konsekvenserna av sin ståndpunkt.

Tänkandet avstannar. Vid det första ögonkastet kan det verka som att nihilismen och ett konventionellt tänkande, i bemärkelsen icke-reflekterande åsikter och förhållningssätt, kan te sig som varandras motsatser. Nihilisterna har ju ändå, genom kritisk granskning, resonerat sig fram till sitt illusionslösa och cyniska förhållningssätt. Det till skillnad från de som inte granskar sina egna tankar utan istället åberopar konventionens förhållningssätt, det vill säga de tänker inte själva. Men likheten består i att nihilisterna också upphör att tänka när de har kommit fram till sin ståndpunkt. Nihilismen är bunden till konventionalismen eftersom de gör negationer av det som råder. Det nihilistiska förhållningssättet blir baksidan av det konventionella (ibid s.60).

Arendt gör också en koppling mellan att tänka och minnas. Hon menar att det är glömskan och inte minnet som binder oss fast i det förflutna, därför att när man glömmer så vägrar man att ta tag i det som har hänt. Medan minnet däremot är en kritisk förmåga som gör att vi kan gå i relation med det förflutna och då också släppa taget om det. Genom att tänka och minnas får vi en plats att utgå ifrån, och på den plattformen kan vi börja agera som moraliska personer. Tänkandet kan därför inte frångkopplas minnet (Fareld, 2011, s.152 f). Kanske kan man enligt det resonemanget se att när nihilisterna slutar att tänka så slutar de också att minnas. Arendt skriver om faran när glömskan tar över. När hon skriver om den banala ondskan, oförmågan att tänka, som saknar djup och eftertanke så saknar den också minnet. Ännu en oförmåga uppstår: oförmågan att minnas. Arendt formulerar det så här: *De största förövarna är de som inte minns [...] och utan minne kan inget hålla dem tillbaka.* (ibid s.152)

Åter till fokusgruppen. Nu ska jag ha mitt sista möte med dem och min intention är att vi ska vi samla ihop det vi har diskuterat vid de tidigare tillfällena. Vilka tankegångar har stannat kvar hos dem? Vad har varit fruktbart att diskutera? Vad kan vi utveckla denna timme tillsammans?

Vi sitter igen runt det stora bordet med de framdukade smörgåsarna och lättölen. Samtalet börjar lite trevande men tar snart fart. Informanterna återkommer till diskussionen om

relationen mellan tänkande och praktiskt görande. De beskriver hur de ibland upplever en osäkerhet i undervisningssituationer och att det till viss del handlar om hur de ska hantera studenternas tänkande. Magdalena talar om att det ofta är lättare att ägna sig åt det praktiska görande, i bemärkelsen det konstnärliga uttrycksmedlet, än tänkande med studenterna.

Magdalena: Man vet inte vad som kommer upp, inte hur man ska ta emot det, hur man ska förhålla sig till det. Då håller man sig till görande för det vet man ju i alla fall hur det går till och hur man pratar om det. Och jag uppfattar just, och det kanske har med vår religion att göra eller hur det nu är, att man måste åtminstone göra medan man tänker.

Johannes: Ja, det är något skamligt med att sitta still och tänka (...) Jag tänker på *I väntan på Godot* som jag jobbar med nu. Där är det en av karaktärerna som somnar då och då och varje gång han somnar får den andra karaktären panik för då kommer demonerna. Då börjar han direkt att tänka på döden, lidandet, ensamheten. Att tänkande också är kopplat till allt det där. Görandet gör oss också på ett sätt fria från tänkandet. Det är ju inte bara så att tänkandet är någonting vi söker utan det är också någonting vi undviker.

Thomas: Men representerar inte också det här insomnandet (*för en av karaktärerna i pjäsen, min komm.*) att då kommer verkligheten att ramla in?⁴⁴

Johannes läser upp några av replikerna ur *I väntan på Godot* som ett exempel på det han syftade på om *Vladimirs* skräck för att börja tänka när *Estragon* somnar ifrån honom:

Estragon: Jag sov. Varför väckte du mig?

Vladimir: Jag kände mig ensam.

Estragon: Jag drömde.

Vladimir: Berätta inte.

Estragon: Jag drömde att.

Vladimir: Tyst, jag vill inte höra.

Johannes: För drömmar för Vladimir – det är bara ångest och monster och hemskt.

Thomas: Jag tänkte på, bara en flash som slog mig, när han somnar in då öppnas ju ändå ett spelfält för att plötsligt kunna tänka, om vi nu pratar om Hannah Arendt och om de djupt moraliska frågorna. De svåra frågorna i *I väntan på Godot*: Hur ser existensen ut? Eller vad är det för situation, kanske Beckett hellre skulle säga, som de här personerna befinner sig i?

Johannes: Och det är där han har sin sympati för nästa gång Estragon somnar börjar Vladimir också att filosofera och pratar om: ”Sov jag när de andra led? Och det där ropet på hjälp vi hörde det var ju snarare ett rop på mänskligheten men just nu är det vi som är mänskligheten. Vi måste ta ansvar. Vi måste göra någonting. Natten är full av skrik men vanan är en effektiv sordin. Man hör inte skriken förrän man verkligen lyssnar.”⁴⁵

⁴⁴ Fokusgrupp 161125

⁴⁵ Ibid

Deras exempel med pjäsen *I väntan på Godot*⁴⁶ slog mig med full kraft. Jag slungades trettio år tillbaka i tiden när Johannes läste upp replikerna. När jag var 25 år debuterade jag som regissör med den pjäsen. Den poetiska kraften i texten är lika stark nu som då. Vad förstod jag egentligen av den i så unga år? Kanske allt och inget på samma gång. Det är en pjäs om människans existentiella villkor skriven i en absurdistisk dramatisk form. De två luffarna *Estragon* och *Vladimir* befinner sig på en öde plats där det enda som växer är ett träd. De väntar på *Godot* som har sagt att han ska komma. De väntar och väntar. De vågar inte gå utifall han kommer. Han har ju sagt att han ska komma. Så förflyter pjäsen framåt. De fördriver tiden med att tala, tänka och sova. Som Johannes förklarade är de rädda för sina egna och den andres tankar och drömmar. Det meningslösa väntandet (*Godot* kommer aldrig men de fortsätter likväl att vänta) är tätt sammanflätat med repliker om existensens mening. Texten är skriven som om det vore ett smalt bråddjup emellan de två förhållningssätten. Vår diskussion om *I väntan på Godot* leder över samtalet till att handla om devisen *Tänka fritt är stort men tänka rätt är större*. Devisen finns ingraverad vid ingången till Universitetshusets aula på Uppsala universitet.⁴⁷

Johannes: Det låter så auktoritärt och repellerande vid en första anblick men man kan ju också se det som... Vad är ett meningsfullt tänkande? Vad är ett meningslöst tänkande? Det fria tänkandet kontra, ett rättänkande. Men att tänka rätt, alltså att ha verktygen för att tänka, för att kunna fokusera och ha tid för en uppgift. Det är ju stort. Jämfört med att bara ligga på en soffa en hel dag och vegetera, det kan också vara viktigt men det är mera återhämtning kanske, än tänkande som kan vara ganska svettigt. När jag får intressanta tankegångar, om jag verkligen ska fokusera och gå igång på en process och tänka, så är det kopplat till något.

Bodil: Kopplat till ett görande?

Johannes: Ja, jag tror det eller en fråga som har ställts eller en text jag ska skriva. Någon gång jag vill formulera mig kring. Men att det finns en slags avsikt bakom tänkandet. Man kopplar sig till en tradition som man förhåller sig till. Antingen tar man avstånd eller bygger på.⁴⁸

Jag hade inte tidigare läst in den innebörden i devisen som Johannes gjorde. Tvärtom hade jag reagerat instinktivt mot att det skulle finnas något som heter ”tänka rätt”. Men nu i analysarbetet av den transkriberade intervjun ser jag en möjlig tolkning med utgångspunkt i Arendts distinktion mellan tänkande och kunskapssökande. Johannes talar om att kunna förstå uttrycket ”tänka rätt” som att det handlar om att ha verktyg för att kunna tänka. Jag tolkar

⁴⁶ Det absurda dramat *I väntan på på Godot* skrevs 1952 av Samuel Beckett och blev hans genombrott som dramatiker (Pettersson, 1971, s.221)

⁴⁷ Devisen är från texten ”Rätt, eller alla samhällens eviga lag” (1794) av Tomas Thorild, jurist och samhällsdebattör (Uppsala universitet u.å.)

⁴⁸ Fokusgrupp 161125

honom som att han syftar på att vi då har ett systematiskt tänkande med begrepp att orientera oss med. Och i den typen av tänkande är det vår kunskapstörst som driver oss att försöka förstå och där vill vi komma fram till svar eller lösningar. Kan man inte se att ”tänka rätt” i den här bemärkelse tangerar det Arendt skriver om kunskapssökandet – det instrumentella tänkandet? Hon menar att törsten efter kunskap gör mer gott för samhället än tänkandet eftersom den leder till att samhällets kunskapsmassa blir större kring det vi vill veta mer om. Medan det att ”tänka fritt” skulle kunna kopplas till Arendts definition av tänkande som något icke-instrumentellt och som en inre dialog (Arendt, 2001, s.70 f).

Det är intressant att Johannes tankar om devisen *Tänka fritt är stort men tänka rätt är större*, går att förstå genom att använda Arendts åtskillnad i definitionerna av tänkande och kunskapssökande. Är det större att tänka rätt i bemärkelsen att vi då producerar mer kunskap medan att ägna sig åt spekulativt tänkande är stort, men inte större än att tänka rätt? Svaret skulle kunna vara att det inte går att gradera. De två tankesätten kompletterar varandra och behöver varandra och är sammanlänkade eftersom de existerar och uttrycks på var sin arena: *vita activa* och *vita contemplativa*.

9. Vad visar spåren?

Går det att formulera, och i så fall vad, som jag har kommit fram till hitintills i min undersökning av det konstnärliga tänkandets förutsättningar? Har jag närmat mig några svar på mina forskningsfrågor? Har mitt arbete kunnat bidra med kunskap om vad det betyder att tänka i konstnärliga gestaltungsarbeten och vilka dialogiska former som kan vara verksamma? Till en viss del, skulle jag vilja säga, har jag fått syn på hur fenomenen dialog och tänkande kan uppträda i konstnärliga processer.

Fokusgruppen var överens om att tillit var den grundläggande förutsättningen som var apriori för all form av dialog. Utan en ömsesidig tillit var ingen dialog möjlig. Tillit sågs som en aktiv handling, en avsikt, för att kunna samtala. Hur var det med olika dialogiska former? Vad har fokusgruppen sagt och går det att ringa in något gemensamt – det invarianta? I de teman som jag kallar *Mellan oss* och *Dialog och skapande* diskuterade vi framförallt Bubers dialogfilosofi. Det som framkom i fokusgruppen var hur viktigt det var, att man i sitt yrkesutövande hela tiden är medveten om vilken relation man har till den andre. Att den relationen, positionen, är avgörande i dialogen som uppstår. Det eftersträvarsvärda är inte Jag-Du-möten i sig utan en medvetenhet om vem jag är i förhållande till den andre. Den

jämställda anti-hierarkiska relationen var inte kännetecknande för när man är mitt i en konstnärlig process. Informanterna talade om skillnaden mellan professionalism och amatörism. I amatörismen kunde det finnas en dragning och en längtan till Jag-Du-möten, det som Johannes kallade för *den första silen*. En slags drog som man kan bli beroende av men som inte fungerar i det professionella livet. Istället handlar det om att kalibrera kring vilken nivå som gäller i situationen och att gå in i den med öppna ögon. En av informanterna talade om hur man som lärare hela tiden rör sig i ett spektrum mellan Jag-Du och Jag-Det-relationer vilket man behöver hantera pedagogiskt. I det professionella livet finns alltid ett maktförhållande och det förrådiska kan vara att inte se det eller försöka bortse från det, i en strävan eller en längtan efter Jag-Du-möten.

Det fanns en dialogisk form som fokusgruppen var enig om som viktig, den som de kallade för Vi-Dom. Vi stod för att vara mer än en lärare i en undervisningsgrupp för att då tillsammans kunna möta studenterna bättre. Jag tolkar det som att när cirkeln blir större, från ett Jag-Du eller Jag-Det till ett Vi-Dom, kan det inrymma andra möjligheter att ta tillvara det som hände i rummet. Ansvar för att vara lärare är lättare att hantera om det är fördelat i lärandesituationen. Kanske kan man se det som att det då finns en större spridning i de mellanmännsliga relationerna som Buber talar om. Om pedagogik till stor del handlar om rörelsen mellan Jag-Du och Jag-Det-relationer, som det framkom i fokusgruppen, kan kanske fler lärare i rummet möjliggöra en större frihet i den rörelsen. Ett Vi-Dom kan härbärgera dessa relationer och olika mellanmännsliga mötena kan omfattas där.

Lyssnandet var en annan essens i fenomenet dialog som kom fram i samtalen. De var alla överens om hur betydelsefullt det var att verkligen kunna lyssna. I det dialogiska samtalet kopplade de samman frågandet och lyssnandet. Frågan var en självklar del och nog så svår, men de lyfte upp att det också handlade om konsten att lyssna på vad den andre faktiskt säger eller frågar. Hur kan vi förstå vad orden betyder? Vad är anledningen till ett särskilt ordval i en specifik situation? Det fokusgruppen gör är att de lägger till lyssnandet som ytterligare en komponent: frågandets konst *och lyssnandets konst* är tänkandets konst. Genom det så har de lagt till en aspekt till Gadamer när han skriver att frågandets konst och konsten att fråga vidare är tänkandets konst. Eller är det vad Gadamer åsyftar när han skriver att den dialektiska konsten är konsten att samtala (Gadamer, 1997, s.178)? Det är svårt att tänka sig ett frågande utan ett lyssnande men hur man lyssnar kan vara tveeggat. Å ena sidan finns intentionen att till fullo försöka förstå vad den andra menar, å andra sidan finns lyssnandet som är ute efter att använda det som sägs. Ett medel för att nå de egna målen, en Jag-Det-relation. En av

informanterna talade om att man i de situationerna är som ett *rovdjur på jakt*. Man lyssnar för att man vill använda det som berättas. Ett instrumentellt lyssnande där man hämtar material till det egna konstnärliga arbetet. Utifrån det här resonemanget skulle vi kunna formulera att en av de dialogiska formerna som är verksam i ett konstnärligt tänkande är: den tillitsfulla, lyssnande dialogen som medel för mitt eget skapande.

Samtidigt har all dialog en riktning. Det var tydligt hur fokusgruppen såg det som något essentiellt, det som också Bachtin skriver om när han går igenom dialogens roll i Dostojevskijs författarskap. Det är riktningen som gör att det är en dialog och om ingen riktning finns är det en monolog. Dialogens form har på det sättet en dubbeltydighet. Vi behöver den tillitsfulla, lyssnande dialogen som ett medel i vårt skapande och samtidigt riktar vi oss också dialogiskt med vår konst till det som är utanför oss själva. Vi söker kontakt och kommunikation med det vi skapar i en riktad dialog till den andre. Denna andre kan till exempel vara vår medspelare, publiken eller läsaren. Ur detta kan vi se att det finns ytterligare en verksam dialogisk form i konstnärligt arbete: den riktade, kommunicerande dialogen. Den som sträcker sig utanför sig själv till den andre.

Om vi går vidare och ser på det konstnärliga tänkandet, är det möjligt att utkristallisera essenser i det fenomenet? Det som är mest slående är att fokusgruppen kopplar det praktiska görandet – själva utövandet – till tänkandet. De beskrev hur den konkreta, fysiska delen i en tankeprocess var nödvändig för kreativiteten, som när Magdalena berättade om hur viktigt det hade varit för henne med konkreta, sinnliga upplevelser, i förberedelsen för dokumentärfilmen om hennes släkting. Det fysiska attributet med resväskan, den påtagliga platsen sjukhuset, och rörelsen att vandra uppför samma slitna trappsteg som släktingen Berta hade gjort. Tillsammans bildade det centrala komponenter i hennes konstnärliga tänkande som dokumentärfilmsregissör. Fokusgruppen tog upp flera exempel på hur görandet, framförallt att använda kroppen, stimulerade tänkandet och startade tankeprocesser. Det stämmer också överens med en av de teser som Maria Johanssons driver i sin avhandling *Skådespelarens praktiska kunskap* (2012) som jag nämnde i forskningsöversikten. Johansson skriver om hur skådespelarna genom sina kroppar provar de metoder som kan vara ”arbetbara”⁴⁹ det vill säga det som fungerar för skådespelaren i repetitionssituationen (Johansson, 2012, s.241 ff).

⁴⁹ Maria Johansson myntar begreppet arbetbara i sin avhandling. Jag förstår det som de metoder som är mest ”workable”, genomförbara och användbara, för skådespelare när de repeterar och arbetar med en roll.

Vad det gäller Arendts resonemang om tänkande ser jag flera paralleller mellan de idéerna och det som kom fram i samtalen med fokusgruppen när vi diskuterade tänkande. Arendt talar om den ljudlösa dialogen emellan mig och mig själv. Informanterna talade också om dialogen med sig själva för att kunna tänka men det inbegriper ett görande. Dialogen behöver inte ske i avskildhet eller i tystnad utan kan äga rum i en repetitionssal eller på ett fältsjukhus i Spanien men aktiviteten är en del av tankeprocessen. Detta motsäger inte att det också sker en inre dialog i enskildhet, men fokusgruppen lyfte inte fram det som det primära. Istället betonade de hur dialogen tar in yttrevärlden och använder den i den inre dialogen. Det kan ses som närbesläktat med hur Arendt skriver att vi – när vi tänker gör de frånvarande tankeobjekten närvarande genom vår föreställningsförmåga. Men det som kanske utmärker det konstnärliga tänkandet är att i den processen behöver vi ett görande, först då kan vi göra det mentalt frånvarande till närvarande. Vi skulle kunna våga oss på att formulera det som att: en av det konstnärliga tänkandets förutsättningar är att den inre dialogen förutsätter ett görande.

En annan aspekt som var viktig för fokusgruppen var att det behövdes ett stimuli, en retning för att få igång tankeprocesser. Förutom det att görandet är betydelsefullt, fanns en samstämmighet om vikten av att man blev ställd inför något som i en eller annan mening gjorde att man ruskades om. Det kunde vara en fråga, en uppgift och att det i sin tur implicit inbegrep en tilltro till att den andre (som man ställde frågan till) hade kapacitet att tänka. Man kan se det som att i och med att någon frågar mig något, ber mig om att lösa en uppgift, tar den personen mig i anspråk och tror mig om att kunna tänka. Tilliten kommer alltså här tillbaka som en av förutsättningarna precis som den gjorde när vi diskuterade dialog. Om vi sammanfattar detta skulle vi kunna uttrycka det som: den tillitsfulla frågan är en av förutsättningarna för tänkandet i konstnärliga processer.

Vi skulle också nu kunna se var Arendt placerar konsten när hon resonerar kring tänkande. Det intressanta är att hon först gör är en distinktion mellan bruksföremål och konst även om båda faller in under *vita activa* och tillverkning. Hon formulerar det som att konstverken är de mest beständiga av alla ting eftersom de inte utsätts för praktisk användning som bruksföremål gör, utan deras beständighet kan hålla i årtusenden:

Det är som om det varaktiga i världen blev transparent i konstverkets fortbestånd och som om det gav en vink om möjlig odödlighet – inte själens eller livets, utan det människoskapades odödlighet. Och det gripande i detta faktum är att det inte är fråga om någon längtan eller dylik sinnesrörelse utan tvärtom om något gripbart och sinnligt föreliggande, som lyser för att ses, tonar för att höras eller talar in i världen från den lästa bokens rader. (Arendt, 2013, s.221)

Konstverken är förgängliga eftersom de är ting skapade av människor men samtidigt det som är allra mest beständiga av det som tillverkas. Arendt formulerar att konstverk är framsprungna ur den mänskliga förmågan att tänka och eftersinna. Ordet eftersinna klingar vackert och nästan lite ålderdomligt men visar på en rörelse i tänkandet mot att begrunda och reflektera. Det eftersinnande tänkandet trollbinder den eld som enligt Arendt brinner i konstverken. Och även om konst är ting så ger hon dem ett särskilt namn – tanketing – som visar att de är oupplösligt förknippade med tänkandet. Ting och tanke hör samman och förtingligandet, förvandlingen, sker när det som tänks blir ett ting. Men det är inte det eftersinnade tänkandet som skapar konstverken utan det gör den mänskliga handen (ibid s.221 ff). Här ser jag hur Arendts resonemang knyter an till en av de centrala tankegångarna som framkom i mina samtal med fokusgruppen. Det är deras betoning av hur viktigt det är med görandet i det konstnärliga tänkandet. Den mänskliga handen, kroppen, görandet är en oundgänglig del av skapande processer. I en överförd betydelse kan man se att det gäller för alla konstarter där det eftersinnade tänkandet materialiseras i konstverk. Arendt beskriver hur verken samtidigt kan vara både levande och döda. De är döda ting eftersom de är tillverkade ting men de kan väckas till liv när en människa tar del av konsten. Det som händer då är att det eftersinnande tänkande som är konstverkets egentliga ursprung (hos konstnären) väcks till liv när verket möter den levande betraktaren/åskådaren/läsaren. Det som verkar livlöst blir till liv men graden av livlöshet skiljer sig åt mellan de olika konstarterna. Arendt gör en distinktion där graden av livlöshet beror på hur materiellt tinget är. Ju mindre materiellt, ju närmare är tinget tänkandet men samtidigt är det materialiseringen som gör att vi kan hålla fast vi något och att vi kan minnas. Hon exemplifierar med dikter som den konstform som är närmast tänkandet. När dikten omvandlas till text och blir nedskriven blir den i samma stund gripbar och räddas från förgänglighet (ibid s.223 f). På det sättet materialiseras tanketinget och finns kvar för eftervärlden. Hur är det då med teatern? Utifrån Arendts resonemang borde teatern stå nära tänkandet och ha en låg grad av förtingligande, för den materialisering som finns bor i skådespelarnas kroppar. Utan skådespelare ingen teater. Det som kan finnas kvar för eftervärlden – det gripbara enligt Arendts terminologi – skulle kunna var ett manus, regissörens nedskrivna regikoncept, scenografi och kostym som har använts, men det är inte samma sak som teater. Teatern dör när skådespelaren tystnar och på det viset är det obönhörligt en förgänglig konstform. Det som finns kvar är minnet av en upplevelse som inte går att upprepa varken för skådespelaren som spelade i pjäsen eller för publiken. Vi skulle kunna kalla det för att ett teatertanketing har ägt rum.

Cecilia Sjöholm skriver i sin artikel *Ansikten som talar: Arendts estetiska vändning* (2011) om Arendts syn på konst. Hon formulerar att konsten för Arendt är bunden till det offentliga rummet – den förs från den subjektiva sfären ut till den offentliga. På det sättet har den en tydlig riktning och fokus ligger på vad den gör med människan som möter konsten. Uppmärksamheten flyttas från konstnären och konstverket, till vad som händer med betraktaren vilket i sin tur kan leda till en ny början och initiera handlingar (ibid s.194 ff). Det är här som konsten som aktör och den politiska handlingen står nära varandra därför att de båda frambringar något som är utanför och bortom sig själva. De offentliga rummet är en förutsättning för både konst och politiska handlingar (ibid s.200). Man kan förstå det som att när teatertanketinget utspelar sig inleds handlingar vars konsekvenser ligger utanför teatertanketinget i sig. Någonting har hänt med människor som har tagit del av en föreställning, fått en upplevelse, och detta något kan i sin tur leda till handlingar som varken regissör, skådespelare eller andra i ensemblen kan förutse. Om man följer den tankegången hos Arendt så har också min fokusgrupp, genom de tanketing de har skapat, initierat handlingar som går utöver verken och som har gett avtryck i det liv vi delar tillsammans med andra.

10. Metodreflektion

Kan man säga att min metod har fungerat? Har jag gjort det jag föresatte mig att göra? Min utgångspunkt har varit att transformera muntliga erfarenheter och berättelser till skriven text för att på det sättet få fram ett empiriskt material för de forskningsfrågor jag har velat undersöka. Ur den aspekten har min undersökning använt den Praktiska kunskapens metodik. Informanterna i min fokusgrupp har under våra möten delgett mig och varandra berättelser och erfarenheter från sina yrkesverksamma liv. Det har dels handlat om deras eget konstnärskap och dels när de som lärare undervisar i sina ämnen. Detta tillsammans har bildat underlaget till min empiri. Mina egna erfarenheter har till viss del funnits med både i samtalen och i skrivprocessen men det har flätats in i informanternas erfarenheter. Deras tankar har varit mitt fokus.

Hur har då samtalen varit med fokusgruppen? Har samtalsspåret verkat som det var tänkt? Upplägget med fyra konstnärer från olika estetiska inriktningar var givande. Det gjorde att de hade skilda ingångar och referenser till det vi diskuterade vilket vidgade samtalet. En annan konsekvens av deras olikhet var att de behövde vara tydliga i sina tankar så att vi andra, som inte var insatta i den specifika konstvärld de representerade, kunde förstå de processer som de

beskrev. Om alla till exempel hade kommit från teaterns värld hade det funnits en risk att vi hade haft för likartade referenser och därför tagit för givet att vi förstod varandra.

Det avstånd som nu fanns emellan oss gjorde att informanterna var måna om att såväl bli förstådda som att förstå. Att det var fyra deltagare i gruppen var kanske på gränsen till att vara för få, men å andra sidan var det lättare för mig att skapa utrymme för deltagarna att komma till tals. Det uppstod ganska snabbt en förtrolig ton emellan oss som gjorde att vissa vågade berätta om komplicerade erfarenheter. Det tror jag hade varit svårare om gruppen hade varit större. Min intention med fokusgruppen var att låta form och innehåll samverka genom att våra samtal *om* dialog och tänkande skulle kännetecknas av att vi också *hade* en dialog och utrymme att tänka. När jag har arbetat med det transkriberade samtalen tycker jag att det framgår att vi hade ett samtalsklimat som präglades av en öppenhet och en vilja i att både berätta och lyssna.

Hur fungerade då det att jag inledde varje samtal med en introduktion av en teoretiker? Min egen osäkerhet om jag var tillräckligt inläst på teorierna gjorde att jag alltid förberedde mig mycket noggrant. Presentationerna brukade ta ungefär en halvtimme och därefter förde jag över samtalet till att fråga hur de såg på de teoretiska ingångar jag hade presenterat. Fanns det saker som de kunde relatera till i sina professioner och erfarenheter? För att få igång diskussionen hade jag formulerat frågor som skulle vara en brygga mellan teorierna och informanterna. Förhandskunskapen om Arendt, Bachtin och Buber var varierande i gruppen. De hade alla hört talas om teoretikerna men de var inte insatta i deras teorier med undantag för en av informanterna som var väl insatt i Bachtins texter. Hans kunskaper var bara positivt för samtalet och berikade diskussionen. Jag visste inte, innan jag mötte fokusgruppen, om det skulle fungera att använda teoretikerna i samtalen. Det var glädjande att mina teoretiska ingångar till dialog och tanke kunde omformas till givande diskussioner och att vissa av teoretikernas begrepp vidgades och fördjupades när informanterna gav sina ingångar till det.

Det som var svårt handlade istället om de frågor jag hade förberett inför fokusgruppen. Jag märkte hur komplicerat det var att faktiskt ställa de frågorna (öppna och semistrukturerade) under våra diskussioner. Ofta fungerade mina inledande frågorna men efter tag så började samtalen att leva sitt eget liv med associationer, infall och berättelser i relation till de teoretiska tankar jag hade presenterat. Det var givande och lärorikt och kanske i en bemärkelse mer givande samtal än om allt hade varit svar på mina i förväg formulerade frågor. Jag blev glad när informanterna inspirerades av det vi talade om och då ville jag inte

störa flödet i rummet. Men nu efteråt, när jag har studerat de transkriberade samtalen, ser jag att jag ibland borde ha använt mig av den meningsriktning som en fråga ska ha enligt Gadamer – den som visar vilken riktning en diskussion ska ta (Gadamer, 1997, s.173ff). Om jag hade gjort det, de gånger då samtalen förirrade sig ut i kanterna av ett ämne, hade jag kunnat leda det tillbaka till dess huvudspår. Jag ser nu att det var flera frågor och tankegångar som jag hade planerat att ta upp men som jag inte gjorde. I efterhand ser jag att jag borde ha varit mer konsekvent i att följa upp de frågor jag hade förberett, vilket i sin tur hade underlättat mitt analysarbete med att tematiskt ringa in de essentiella i fenomenen. En annan sak som jag upptäckte i analyserandet av de transkriberade samtalen var att jag ibland ställde följdfrågor som var styrande. Det blev uppenbart att jag genom de följdfrågorna ville stärka det som jag själv trodde att den andra menade. Jag var för snabb att tolka den andres resonemang utifrån hur jag förstod det eller hur jag ville förstå det. Det gör att jag förstår hur svårt det är att inta den sokratiska *docta ignorantia* när vi ställer frågor. Det finns en överhängande risk i att för snabbt tro sig om att fatta den andres tankegångar och då dra förhastade slutsatser. Men trots de här fallgroparna som jag ibland ramlade ner i under samtalen med fokusgruppen vågar jag ändå påstå att våra diskussioner präglades av det som Gadamer kallar för dialektiska samtal (ibid s.178). Informanterna provade sina egna och de andras tankar, ställde frågor och utvecklade resonemang och konsekvenser utifrån de olika riktningar samtalen tog.

Hur gick det med min fenomenologiska ingång till det transkriberade materialet? Min ambition var att söka fånga in essensen i fenomenen tänkande och dialog i konstnärliga processer, utifrån det som kom fram i fokusgruppsamtalen. När jag hade transkriberat alla samtalen började analysarbetet med att söka urskilja det som Szklarski kallar för meningsbärande enheter – olika upplevelser av fenomenen. Jag märkte snart att det utifrån enheterna gick att se teman där de olika upplevelserna av till exempel tänkande gick att dela in tematiskt. Utifrån det urskilde jag teman som: föda för tankarna, tänkande och rädsla, bromsstickets oönskade konsekvenser. Men därmed inte sagt att de var invariants i den mening Szklarski ger det. Han talar om det invariants som det gemensamma för ett fenomen – det som inte ändras och därför bildar fenomenets essens. I de fallen kan vi påvisa en generell struktur och ringa in fenomenet (Szklarski, 2015, s.138 ff). Jag kan inte påstå att jag i det här arbetet har lyckats nå fram till dialogens och tänkandets fenomenologiska essens i konstnärliga processer. Till det hade jag behövt ett betydligt större empiriskt underlag att arbeta med och också ett mer systematiskt fenomenologiskt arbetssätt från början till slut.

Nu kom jag så långt att jag kunde fånga in och formulera vissa teman som jag sammanförde som invariants enheter. Det gjorde jag genom en metodisk genomgång av texten (de transkriberade samtalen) där jag plockade ut delar av samtalen som rörde ett fenomen. På det sättet fick jag ett antal ingångar till analysarbetet av respektive fenomen. De teman som växte fram ur detta blev det som jag byggde upp samtalsspåret kring i skrivarbetet.

När jag i skrivprocessen skrev fram de essentiella teman jag såg i samtalen startade också en dialog med teoretikerna. Jag visste inte i förväg om mina filosofiska referenser skulle fungera i mötet med de konstnärliga praktikerna men det gjorde det. Informanternas tankar och teoretikernas tankar började samtala med varandra. Det var ett av de ställen där samtalsspåren och teorispåren korsade varandra. Man skulle nog till och med kunna gå så långt som att säga att möten uppstod mellan tid och rum. Bachtins tankar om dialog mötte skådespelaren Johannes tankar om dialog, Arendts tankar om tänkande mötte dokumentärfilmaren Magdalenas tankar om tänkande, Bubers tankar om Jag-Du-relationer mötte informanternas tankar om Vi-Dom-relationer. Teorispåret gick ifrån min närläsning av texterna, till att jag formulerade det som intresserade mig i text: den tänkande och dialogiska människan, till att jag presenterade det på mina samtal med fokusgruppen, till diskussionerna som uppstod med informanterna, till min analys av det transkriberade materialet, till att jag i skrivprocessen började väva ihop de olika delarna. Den levda kroppen, som Svenaeus talar om och som jag hänvisade till i metodkapitlet, har varit mitt inifrånperspektiv i arbetet. Det har varit representerat genom fokusgruppens och mina egna erfarenheter som har mött teoretikernas utifrånperspektiv.

Hur fungerade mitt tredje spår – dramatikspåret? Har det varit relevant att jag har refererat till pjäserna *Personkrets 3:1* och *Tre systrar* och provat att väva in den sceniska dialogen som ytterligare en metanivå i diskussionen? Dramatikspåret har varit mitt eget associativa fält i skrivprocessen och tjänat som en kreativ källa för mig. Jag har kunnat använda mig av min erfarenhet av pjäserna och på det sättet har min egen praktik som regissör fått ett utrymme. I dramatikspåret har jag kunnat låta min kunskap om teater få ett uttryck i texten samtidigt som jag hoppas att de dramatiska dialogerna har tillfört en dimension i mina resonemang. När jag nu i efterhand reflekterar kring det så ser jag att jag hade kunnat fördjupa dramatikspåret genom att införliva det i samtalen med fokusgruppen. Exempel på pjäser eller scener hade kanske varit ett bra sätt att låta informanterna få något konkret att diskutera och associera kring. Då hade vi kunnat analysera pjäserna och jag hade fått ta del av deras tankar om de

sceniska dialogerna. På det sättet hade deras analyser blivit ytterligare en nivå i dramatikspåret som nu endast innehåller mina egna tolkningar. Men risken är att det skulle ha blivit en parameter för mycket för dem att förhålla sig till och det rymdes inte heller inom ramen för den här masteravhandlingen. En sådan undersökning hade krävt ännu större utrymme och fler träffar med informanterna. Det hade då kunnat finnas tid för att interfoliera dramatiska texter i våra diskussioner men i det nuvarande upplägget fick dramatikspåret löpa vid sidan av samtalsspåret. En annan komplexitet med ett sådant upplägg skulle vara att deras olika förkunskaper i teater hade spelat in. Men en gång uppstod spontant i alla fall en situation där dramatikspåret korsade samtalsspåret och en pjästext diskuterades. Det var när skådespelaren Johannes associerade till Becketts pjäs *I väntan på Godot* och citerade en scen mellan de två karaktärerna *Vladimir* och *Estragon* i pjäsen (se s.66 f). Det visade sig fruktbart för diskussionen i rummet och jag tror att det delvis beror på att det just var *I väntan på Godot*. Pjäsen är välkänd och har ett tydligt existentialistiskt tilltal som bjuder in till associationer och tolkningar.

11. Eftertankar om en fortsättning

Mitt skrivande har inte handlat om vad som är meningen med konst. Om man skulle diskutera konstens mening är det implicit som att dess motsats också är möjligt – att det inte finns någon mening med konst. Jag anser att meningen med konst är att göra konst, det vill säga utförandet i sig. En diskussion om dess mening är därför inadekvat eftersom aktiviteten är sin egen mening. Likt när Arendt skriver om att det inte går att tala om en tänkandets mening eftersom meningen i tänkandet ligger i aktiviteten att tänka. Den är sitt eget mål (Arendt, 1981, s.129). Det jag har velat undersöka är istället den mellanmänniska dialogens betydelse för tänkandet när vi gör konst. Vissa essentiella saker har framkommit i mitt analysarbete och förhoppningsvis har jag lyckats förmedla det i texten. Det att en av de dialogiska formerna som är verksam i konstnärligt tänkande är den tillitsfulla, lyssnande dialogen. Den är ett medel för det egna skapandet och den förtroendefulla frågan en av förutsättningarna. Den riktade, kommunicerande dialogen är också verksam i konstnärligt arbete. En kommunikation som sträcker sig utanför sig själv till den andre. Konstnärens inre dialog inkluderar också ett görande, ett utövande som äger rum i verkligheten utanför den inre verkligheten.

Men jag vill förstå mer. Det räcker inte dit jag har kommit utan arbetet med masteravhandlingen har gett mig en mersmak. Min undersökning av konstnärliga processer

har till stor del varit en kunskapsfilosofisk resa. Den har handlat om relationen mellan dialog, tänkande och skapande vilket ur en aspekt kan ses som kunskapsalstrande processer. Nu skulle jag vilja gå djupare in i de konstnärliga processer som kan frambringa olika former av kunskap. Den kunskapsteoretiska grunden är dialogfilosofin vars synsätt är att kunskap uppnås genom kommunikationen mellan två subjekt. Den skiljer sig på det sättet från subjektstilfilosofin som med René Descartes⁵⁰ *cogito ergo sum* satte det ensamma, tänkandet jaget i centrum. Där har jaget fränkopplats sociala relationer och får istället sin kunskap genom introspektion (Illman, 2001, s.38 f). Om vi däremot intar en dialogfilosofisk hållning är kommunikation nödvändig för en ömsesidig ökad förståelse. Jag är intresserad av hur konstens roll ser ut i den processen. I vilka former kan den mellanmänskliga dialogen uppträda mellan scen och publik? Vilken slags kunskap kan uppstå? Kan teaterkonsten skildra en intersubjektiv kunskap om våra existentiella villkor och i så fall hur? Mitt arbete med att undersöka dialog, tänkande och skapande utvidgas genom det till att inkludera framväxten av en föreställning och dess möte med publiken. Vad i processen skiljer respektive förenar de som utövar konst och de som tar del av den? Ett undersökande om det som Arendt kallar för tanketing – konstverken – kan göra för vår förståelse av oss själva och varandra.

⁵⁰ René Descartes (1596-1650), fransk filosof och matematiker. I sitt sökande efter en fast kunskap som kunde tjäna som filosofins första princip betvivlade han allt. Den enda princip som visade sig vara otvivelaktig var *cogito ergo sum* ("jag tänker alltså är jag") (Marc-Wogau, 1984, s.63).

Käll- och litteraturförteckning

Litteratur

Arendt, Hannah. [1958]2013. *Människans villkor. Vita activa*. 2:a upplagan. Göteborg: Bokförlaget Daidalos.

Arendt, Hannah. [1971]1981. *The Life of the Mind. The groundbreaking investigation of how we think*. San Diego, New York, London: A Harvest Book Harcourt, Inc.

Arendt, Hannah. [1971]2001. Tänkande och moraliska överväganden. En föreläsning. I Ulla Holm, Eva Mark och Annika Persson (red.) *Tanke, känsla, identitet*. Stockholm: Alfabeta Bokförlag.

Aristoteles. *Om diktkonsten*. 1994. Översättning Jan Stolpe. Stockholm: Alfabeta Bokförlag.

Bachtin, Michail. [1953-1953]1997. Det dialogiska yttrandet. I Hedlund, Björn et al (red.) *Dialoger 41/97*. Stockholm: Arbetslivsinstitutet, Dramaten, Kungliga Tekniska Högskolan.

Bachtin, Michail. [1929]2010. *Dostojevskijs poetik*. 2:a reviderade upplagan. Gråbo: Bokförlaget Anthropos.

Björk, Ulrika & Burman, Anders (red.) 2011. *Konsten att handla–konsten att tänka: Hannah Arendt om det politiska*. Stockholm: Axl Books.

Bornemark, Jonna & Svenaeus, Fredrik (red.) 2014. *Vad är praktisk kunskap?* Stockholm: Södertörn studies in practical knowledge.

Buber, Martin. [1954]1995. *Det mellanmännsliga*. 2:a upplagan. Ludvika: Dualis.

Buber, Martin. [1923]2006. *Jag och Du*. 5:e oförändrade upplagan. Ludvika: Dualis.

Dostojevskij, Fjodor. [1880]1986. *Bröderna Karamazov*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Gadamer, Hans-George. [1960]1997. *Sanning och metod*. Göteborg: Daidalos.

Hald, Niklas. 2015. *Skådespelaren i barnteatern. Utmaningar för oss som spelar teater för barn och unga*. Stockholm: Dialoger Förlag & Metod.

Illman, Karl. 2001. *Du och den andre. Fem judiska tänkare om dialog och ansvar*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium.

Israel, Joachim. 1992. *Martin Buber. Dialogfilosof och sionist*. Stockholm: Natur och kultur.

Johansson, Anna. 2005. *Narrativ teori och metod*. Upplaga 1:9. Lund: Författaren och Studentlitteratur.

Johansson, Maria. 2012. *Skådespelarens praktiska kunskap*. Stockholm: Premiss förlag.

Josefson, Ingela. 1998. *Läkarens yrkeskunnande*. Lund: Författaren och Studentlitteratur.

- Marc-Wogau, Konrad. 1984. *Filosofisk uppslagsbok*. Lund: Bokförlaget Doxa.
- McGuirk, James & Methi, Jan Selmer. 2015. Praktisk kunnskap som fag- og forskningsfelt. I James McGuirk & Jan Selmer Methi (red.) *Praktisk kunnskap som profesjonsforskning*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Meløe, Jakob. U.å. Tre artiklar av Jakob Meløe. Kompendium i Vetenskapsteori. Universitetet i Nordland.
- Norén, Lars. 1998. *Personkrets 3:1. Morire di classe*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Pettersson, Carl-Gustav. 1971. *Teaterkunskap*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Platon. *Skrifter. Bok 1*. 2000. Översättning Jan Stolpe. Stockholm: Atlantis.
- Stenshäll, Joakim. 2010. På jakt efter den dialogiska estetiken. I Helander, Karin (red.) *På jakt efter den dialogiska estetiken*. Stockholm: Carlsson bokförlag.
- Szklarski, Andrzej. 2015. Fenomenologi. I Andreas Fejes & Robert Thonberg (red.) *Handbok i kvalitativ analys*. 2:a upplagan. Stockholm: Liber.
- Tjechov, Anton. [1903]1979. *Tre Systrar. Körsbärsträdgården*. Översättning Jarl Hemmer. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Ziefelt, Inger. 1979. *Valda delar ur dramats historia*. Stockholm: Utbildningsradion.

Otryckt material

Transkriberade intervjuer med fokusgrupp.

Intervjuerna genomfördes: 160920, 161014, 161103, 161125

Albert Bonniers förlag / Författarna / Norén. [Elektronisk].

Tillgänglig: < <http://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/n/lars-noren> >

[2017-01-04]

Historiska medier / Spanska inbördeskriget. [Elektronisk].

Tillgänglig: < <http://www.historiskamedia.se/bok/spanska-inbordeskriget/> >

[2017-08-12]

Uppsala universitet / Universitet/ Akademiska traditioner / Devisen. [Elektronisk].

Tillgänglig: < <http://www.uu.se/om-uu/akademiska-traditioner/tanka-fritt-ar-stort> >

[2017-03-24]